



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TACIANA FERREIRA SOARES

**ECOS DA ALTIVEZ FEMININA:** um percurso entre Antígona e Aurélia

Recife

2020

TACIANA FERREIRA SOARES

**ECOS DA ALTIVEZ FEMININA:** um percurso entre Antígona e Aurélia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karine da Rocha Oliveira

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S676e Soares, Taciana Ferreira  
Ecos da altivez feminina: um percurso entre Antígona e Aurélia / Taciana  
Ferreira Soares. – Recife, 2020.  
106f.

Orientadora: Karine da Rocha Oliveira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos de gênero. 2. Antígona. 3. Senhora. I. Oliveira, Karine da  
Rocha (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-145)

TACIANA FERREIRA SOARES

**ECOS DA ALTIVEZ FEMININA:** um percurso entre Antígona e Aurélia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 20/02/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karine da Rocha Oliveira (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Suely de Oliveira Lopes (Examinadora Externa)  
Universidade Estadual do Piauí

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho (Examinadora Externa)  
Universidade de Pernambuco

Para todas as mulheres que eu fui, que eu sou e que eu ainda vou ser. Tem sido um longo caminho.

## AGRADECIMENTOS

A Maurício, farol dos meus dias. Durante este período, estamos diariamente mais unidos, carnavalizantes, viajantes e divertidos. Eu tenho muita sorte em tê-lo encontrado pelo caminho, amo você.

Ao CNPq, que financiou esta e tantas outras pesquisas no país. Um órgão essencial ao Brasil, sofrendo com o desgaste; com o desmonte; com o descrédito; e com o mau-caratismo de uma legião de ignorantes.

Aos professores da UFPE, que direta ou indiretamente contribuíram com a execução deste trabalho, em especial à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Karine Rocha.

À Prof<sup>ª</sup> Dra. Cristina Botelho, minha orientadora de graduação e pessoa por quem nutro um enorme carinho. Sem o seu puxão de orelha, no UPE na Folia de 2017 (“Por que você ainda não fez o mestrado, Taciana?”), provavelmente eu não teria feito a seleção por mais um ano.

Ao Prof. Ronaldo Cordeiro. Pela orientação paralela, pela amizade, pelo carinho, pela nossa adoção mútua desde a minha graduação, quando eu entrei claudicante no primeiro dia de aula. Sem sua ajuda o projeto não existiria, além de você ter sido fundamental para o desenvolvimento desta dissertação. Obrigada por toda a história que dividimos há mais de uma década.

Aos amigos cultivados durante o curso: Anderson Felix, Bruno Piffardini, Camilla Protetor, Carol Roma, Danielly Vieira, Heloiza Montenegro, Joabe Nunes, Rafael Macário. Obrigada pelo grupo *Toque toque dj*, pela companhia, pelas divagações, pelas fofocas e pelo escape de todas as tensões acadêmicas, com ou sem cerveja.

Aos queridos amigos Diego Germano, Dyego Lima, Filipe Carvalho, Georgea Santos, Jakeline Assis, Juliana Carvalho, Samara Almeida. Eu precisaria de inúmeras páginas para pontuar o quanto o apoio e a presença de cada um de vocês é e foi importante ao longo desses dois anos, ao longo da vida. Obrigada por estarem e por ficarem.

Aos queridos amigos Amanda Argemiro, Paulo Figueiredo, Priscila Malaquias, Otoniel Costa, com quem dividi afetos, várias pizzas ruins e um hambúrguer bom.

À Vovó Elza e Vovô Lúcio, por serem tudo o que vocês são.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as personagens Antígona, protagonista mítica da peça homônima escrita por Sófocles, e Aurélia, protagonista do romance *Senhora*, de José de Alencar, investigando como o comportamento ativo da primeira é refletido na segunda, podendo pontuar que é este traço de caráter, revelado por ambas, o principal motor das ações que se desenrolarão nas narrativas. Essa altivez rompe e subverte a expectativa dos lugares reservados à mulher nos imaginários das sociedades em que elas foram escritas: a Grécia Clássica e o Brasil do século XIX, comunidades em que o patriarcalismo vigente, cada qual a seu modo, torna a conduta de ambas desviante. Busca-se compreender de que forma elas subvertem os discursos e relações de poder referentes ao gênero, observado aqui como “uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1992, p.2), dentro do espaço e tempo correspondente a cada uma delas, verificando o desdobramento do comportamento de Antígona em Aurélia: segundo alguns teóricos da literatura comparada, como Sandra Nitrini (2015), todo texto é um eco de outro texto, assim sendo, podemos admitir que a altivez de Antígona, personagem mítica da antiguidade, ecoa em Aurélia, já no século XIX, fazendo ressoar a representação de mulheres insubmissas. Observamos, também, que os textos clássicos continuam configurando-se ainda como uma fonte inesgotável de inspiração e de reflexão sobre a experiência humana, uma vez que as ações de insubmissão de Antígona reverberam em grandes personagens femininas, usando-se, em nosso caso, Aurélia como prisma. Para compreendermos a estrutura do mito, utilizamos as teorias de Mircea Eliade (2017), além da *Poética* de Aristóteles (2017) para a questão das estruturas narrativas. Já no que tange às questões de gênero e poder, utilizamos o trabalho de Mary Beard (2018) como ponto de partida.

**Palavras-chave:** Estudos de gênero. Antígona. Senhora.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the characters Antigone, mythical protagonist of the homonymous play written by Sophocles, and Aurelia, the protagonist of the novel *Senhora*, by José de Alencar, investigating how the haughty behavior of the former is reflected on the latter. This haughtiness breaks with the expectation of places reserved for women in the imaginary of the societies in which they were written: Classical Greece and nineteenth-century Brazil, communities in which the prevailing patriarchy, each in its own way, makes their conduct deviant. It tries to understand how they subvert the discourses and power relations related to gender, observed here like “a way to refer to an social organization between the sexes” (SCOTT, 1992, p.2) , within the space and time corresponding to each one of them, verifying the unfolding of Antigone's behavior on Aurelia: according to some theorists of comparative literature, like Sandra Nitrini (2015), every text is an echo of another text, therefore, we can admit that Antigone's haughtiness, mythical character of antiquity, echoes on Aurélia, already on the XIX century, resounding the representation of insubmissive women. We also observe that the classical texts continue to be configured as an inexhaustible source of inspiration and reflection on human experience, since Antigone's actions of insubmission reverberate in great female characters, using, in our case, Aurelia as a prism. To understand the structure of myth, we use the theories of Mircea Eliade (2017), as well as Aristotle's *Poetics* (2017) for the question of narrative structures. Regarding gender and power issues, we use the work of Mary Beard (2018) as a starting point.

**Keywords:** Gender studies. Antigone. Senhora.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O PREÇO DOS VALORES.....</b>	<b>13</b>
2.1	VÊ-LO-ÁS APARECER DENTRO DE POUCO TEMPO: SOBRE ORIGENS, SOBRE O MITO.....	14
2.2	UM BREVIÁRIO DO MITO: EXISTÊNCIA, SOBREVIVÊNCIA, PERCURSOS.....	24
2.3	AINDA MAIS ADMIRE A NOBREZA DE SUA ALMA: SOBRE AS FORMAS, SOBRE GÊNERO(S), SOBRE O TRÁGICO.....	30
2.4	TRÁGICAS ÓRFÃS.....	39
<b>3</b>	<b>A QUITAÇÃO DAS AÇÕES.....</b>	<b>45</b>
3.1	ANTÍGONA, UM POSSÍVEL PRIMEIRO LEVANTE DO FEMININO.....	48
3.1.1	<b>Antígona: gestos, movimentos, levantes.....</b>	<b>52</b>
3.1.2	<b>Com que esperança a sorte nos acena?.....</b>	<b>55</b>
3.2	AURÉLIA ENQUANTO TENTATIVA DE SUBVERSÃO DO MODELO ROMÂNTICO DO FEMININO.....	58
3.2.1	<b>Ela de propósito afrontava o esplendor do dia.....</b>	<b>59</b>
3.2.2	<b><i>A lasciva salamandra, a fada encantada: uma personagem Ambivalente.....</i></b>	<b>62</b>
3.2.3	<b>A rainha dos salões, a feiticeirazinha dos ambientes domésticos.....</b>	<b>67</b>
3.2.4	<b>Desculpem-me os realistas, mas o <i>happy ending</i> é fundamental.....</b>	<b>73</b>
3.3	AQUI CHEGAMOS E POR VÓS ESPERAMOS.....	74
<b>4</b>	<b>A POSSE DE SI: UM RESGATE DE NÓS MESMAS.....</b>	<b>79</b>
4.1	ECOS.....	83
4.2	ALTIVEZ.....	87
4.3	PERCURSOS.....	95
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Clássicos não se tornam clássicos por acaso: talvez eles sejam assim considerados não somente pelo que significaram na época em que foram produzidos (através de inovações estéticas ou rompimentos com movimentos artísticos anteriores a eles, por exemplo), mas também pelo poder que estas produções têm de transmitir algo sobre nós, a natureza humana e nossas relações sociais, ainda que estas narrativas pareçam extremamente localizadas temporalmente. “Lemos romances antes de tudo pelas personagens que revelam. Isso é o que os torna tão fascinantes e tão instrutivos. O leitor aguarda uma honesta exploração de vidas particulares (SURMELIAN *apud* MOISES, 2004, p. 349)”. O texto literário, como afirmou Eça de Queirós em 1871, ao definir o Realismo na quarta Conferência do Casino, nos pinta a nossos próprios olhos; podendo ser esta pintura uma afirmação ou um questionamento dos valores de um determinado tempo.

Assim é, também, com as narrativas escolhidas e propostas para o presente estudo: *Antígona*, de Sófocles, significativa tragédia do Período Clássico grego, e *Senhora*, de José de Alencar, um dos maiores expoentes do Romantismo no Brasil. As duas obras são pilares: Sófocles, um dos maiores dramaturgos helenos, civilização que funda as bases da cultura ocidental e vencedor de aproximadamente 24 concursos dramáticos; e Alencar, autor que “realiza com talvez maior eficiência a literatura nacional, americana, que a opinião literária não cessava de pedir” (CANDIDO, 2013, p. 536), com a publicação de *O guarani*, em 1857. Notavelmente, as duas obras dialogam, sobretudo, por meio dos arquétipos<sup>1</sup> criados através das narrativas gregas, no caso desta pesquisa, especialmente no que tange à questão do feminino. O presente trabalho consiste em uma análise literária que busca investigar de que forma o discurso das personagens, bem como a sua estruturação, são refletidos entre as narrativas.

As duas obras se diferenciam de outras contemporâneas dos seus respectivos períodos de produção, sendo particularmente marcantes no que se refere à questão da representação das mulheres, como anteriormente comentado. Em duas sociedades onde o patriarcalismo é predominante – a Atenas clássica e o Brasil do século XIX – *Antígona* e *Aurélia*, cada qual a seu modo, agem, se

---

<sup>1</sup>Padrão, modelo primitivo. (MOISES, 2004, pg.38)

expressam e sobrelevam suas opiniões e visões de mundo, desconsiderando e subvertendo as ordens dos homens que supostamente tinham controle sobre suas vidas.

Estas duas personagens femininas, escolhidas como ponto de partida para a análise proposta, ainda que distantes numa linha do tempo, não se encontram ajustadas com o imaginário do que é ser mulher em cada um dos seus períodos de produção, e relacionar-se-ão numa perspectiva da transmissão do discurso de autonomia feminina, discurso este iniciado por *Antígona* e refletido em Aurélia, protagonista de *Senhora*. Interessante também é pontuar que as duas personagens fazem parte de obras de autoria masculina. Sendo a questão do gênero também uma forma de relação de poder, as mulheres aqui representadas transgridem estas relações através do próprio imaginário masculino sobre o que se pensa do universo feminino. É intrigante, paralelamente, refletir sobre o que levou esses homens-autores a dar voz ativa para estas mulheres-personagens em contextos históricos e sociais de hegemonia masculina. Intrigante na mesma medida em que talvez nunca tenhamos uma resposta concreta sobre essa questão.

Supõe-se, deste modo, que o reflexo se dá através do discurso e ações das personagens escolhidas, inicialmente, para este estudo, observando que Antígona e Aurélia têm, salvaguardadas as questões específicas de cada tempo - como os fatores religiosos (*Antígona*) e econômicos (*Senhora*), por exemplo – inquietações e condutas semelhantes diante da dominação das personagens masculinas de cada uma das narrativas. Esta dissertação apresenta, em suma, as seguintes propostas iniciais: lançar luz sobre as personagens femininas diante uma nova perspectiva, destoante daquelas que fazem referência apenas aos modelos do ser-mulher nos contextos da Atenas clássica e do Brasil do século XIX, visto que as duas corrompem os referidos modelos, investigando as relações que podem ser estabelecidas entre elas. Além disso, propõe uma análise literária dos contextos sociais e históricos presentes nos textos, bem como a forma que as personagens escolhidas para este estudo subvertem essas relações, o que estabelece similitudes e contato entre ambas.

Os capítulos estão divididos em três partes: *O preço dos valores*, *A quitação das ações*, *A posse de si, um Resgate de nós mesmas*. Notavelmente, a divisão dos capítulos dialoga diretamente com os capítulos de *Senhora*, fazendo uma releitura dos temas abordados em cada parte do romance, uma vez que

Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-tema. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais. É uma “série de notas” em Schhönberg. Em *O livro do riso e do esquecimento*, a “série” é a seguinte: o esquecimento, o riso, os anjos, a “litost”, a fronteira. Essas cinco palavras principais são, no decorrer do romance, analisadas, estudadas, definidas, redefinidas, e assim transformadas em categorias da existência. O romance é construído sobre essas poucas categorias como uma casa sobre pilares (KUNDERA, 2009, p. 83).

Antígona, sabemos, não é um romance. Mas, talvez a afirmação de Kundera não valha apenas para os romances afinal, podendo estender-se através das narrativas de maneira mais geral, uma vez que encontramos desenvolvimento de temas também nos textos dramáticos ou épicos, ainda que a forma narrativa seja outra.

No que se refere às temáticas percorridas nos capítulos, em *O preço dos valores*, o primeiro deles, é levantada uma discussão sobre a preservação da memória humana e a sua relação com a palavra. Aqui, a chave para a relação entre memória e palavra é, em suma, a narrativa mítica, que será examinada, sobretudo através do trabalho de Mircea Eliade (2016). Observamos, ainda, a existência de lacunas na memória coletiva que são alimentadas pelo silêncio da não-representação e as mulheres habitam, em grande parte da história da humanidade, um espaço do interior, do privado, do silêncio, desde os tempos antigos. Afirmamos que esse silenciamento das mulheres e suas representações ficcionais vão tornar-se símbolos que entrarão no imaginário popular, naturalizando essa condição de subalternidade. Tratamos, também, da falta de auto-representação e de obras escritas por mulheres e que, nesse contexto, alguns homens serão aliados, criando personagens femininas transgressoras da ordem. Tratamos ainda das questões referentes à forma das narrativas – um romance e uma tragédia – e que o mecanismo para compará-las está, entre outros, na *situação trágica* aristotélica, encontrada nos dois enredos.

Em *A Quitação das ações*, trabalha-se com a ideia de que a subalternização das mulheres pelos homens é um regime social, não biológico, como diversos setores sociais (religião, educação escolar, entre outros) tentam fazer parecer. Neste capítulo, discutimos que se várias mulheres históricas não sobrevivem no nosso imaginário, o texto ficcional pode servir para fazer com que personagens femininas

desafiadoras da ordem sobrevivam. Além disso, Neste capítulo fazemos duas análises paralelas, tentando mostrar como é a percepção da altivez em cada uma das protagonistas. Percebemos a ação de Antígona como, simbolicamente, um primeiro registro ficcional de *levante*, partindo das ideias de Judith Butler (2017) e Georges Didi-Huberman (2017) sobre este movimento, tentando pensar um pouco além da dicotomia hegeliana da interpretação desta tragédia (obediência ao *Estado versus* a obediência à *Família*), observando as questões de gênero presentes nesse texto com mais atenção. Refletimos aqui, também, sobre a relação das mulheres e do discurso, que, sendo uma forma de poder e dominação, é retirado delas e Antígona, entretanto, toma-o para si. No que se refere à Aurélia, percebemos um quase rompimento com o modelo feminino de dentro da lógica do Romantismo, já que, ao comandar as personagens masculinas (o tio e o marido) ela subverte as relações de gênero. Entretanto, essa subversão notavelmente acontece nos ambientes domésticos, visto que nos ambientes públicos, como bailes e salões, ela age de acordo com os padrões das mulheres do século XIX para manter as aparências do casamento, e suas atitudes diferenciadas são vistas como excentricidades ou caprichos. Finalizamos este capítulo atando as pontas das duas personagens: elas dialogam através do comportamento altivo e da necessidade de ação.

Por fim, no último capítulo, *A Posse de si: um Resgate de nós mesmas*, trabalhamos o gênero como uma forma de poder e dominação, chamando atenção para as ideias de Pierre Bourdieu (2012) sobre a dominação masculina, observando, também, um autor como produto de seu tempo. É nesta parte do trabalho que colocamos as duas personagens lado a lado, em paralelo, observando como elas reivindicam não ser posse do outro, mas de si mesmas, resgatando e agindo de acordo com as suas consciências e valores. Aqui, salientamos como elas se configuram diante de situações de insolência, ação diante de outras personagens femininas que representam os costumes, relação com os parceiros (noivo/marido), propondo que a chave da comunicação entre as duas se estabeleça através dos arquétipos.

## 2 O PREÇO DOS VALORES

*Ho áanax*

o oráculo  
em Delfos  
não fala  
nem cala

assigna  
(Augusto de Campos)

O Parque nacional da Serra da Capivara, no sertão do Piauí, abriga a maior e mais antiga concentração de vestígios arqueológicos das comunidades humanas primitivas das Américas. Em um dos seus sítios, encontrou-se, nos idos dos anos 1970, uma gravura lavrada em uma rocha, composta de um círculo central arrodado de traços verticais: uma imagem de sol, com aproximadamente 12 mil anos de idade. A mesma configuração de imagem que encontramos produzidas pelas crianças nas escolas primárias, repetidas ao longo de todo o restante da vida, quando o indivíduo precisa representar pictoricamente o astro-rei: impressionantemente, continuamos reproduzindo o sol da mesma maneira há dezenas de milhares de anos. Como entender este lapso de temporalidade, se “antes da pré-história havia a pré-história da pré-história” (LISPECTOR, 1998, p. 11) e não é possível apreender onde e quando essa representação começou, mas que a concebemos como forma simbólica legítima até onde é possível voltar para trás no tempo? Como entender que, da mesma forma que habitamos em um mundo de tecnologia extremamente avançada, tribos indígenas no alto Xingu ou povos da Ilha Sentinela do Norte, localizada no Oceano Índico, vivem intocados pela nossa temporalidade linear, inventada por uma Modernidade que não iluminou a todos? “Como começar pelo início, se as coisas aconteceram antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? (LISPECTOR, 1998, p. 11)”.

Manifestações e reflexões humanas sobre o ser, o estar e sobre as coisas irrompem e se entrecruzam em todos os tempos, em todos os lugares, a despeito da geografia, através da criação de mitos, de símbolos, de arquétipos, materializados, sobretudo pelas narrativas, comunicando as comunidades arcaicas às modernas. Talvez a temporalidade, na prática, seja muito mais próxima do circular, como acreditavam os gregos antigos, do que uma linha de acontecimentos sucessivos,

como criaram os homens do século XIX: “o passado não reconhece seu lugar, ele está sempre presente” (QUINTANA, 2013, p. 286).

## 2.1 VÊ-LO-ÁS APARECER DENTRO DE POUCO TEMPO: SOBRE ORIGENS, SOBRE O MITO

O passado tão distante e o presente tocam-se, a despeito do passar das eras geológicas, em estruturas tão complexas quanto sutis, de mecanismos de perpetuação da memória coletiva, inconsciente e quase somática, transcendendo a memória individual, finita. Essa transcendência se dá uma vez que “la historia no anotada por la diligencia de los contemporáneos sufre el peligro de desaparecer del recuerdo de los hombres” (JOLLES, 1972, p. 90). Ou seja, a informação que não é cuidadosamente guardada corre o risco de desaparecer da memória permanente dos povos. Todavia, entendamos aqui *anotada* não somente como o que é oficializado em documentos, mas como os dados que merecem tornar-se preservados e conhecidos<sup>2</sup> pela sua relevância para determinado povo, através dos tempos e das ascendências da espécie humana. O domínio da palavra é o que permite a formação das comunidades e a humanidade sobreviveu às grandes tormentas e adversidades por causa da memória, que cada geração passava para as próximas pelo meio do ato de narrar e, sobretudo, da narração reveladora das histórias míticas:

Nas sociedades primitivas em que predominava uma visão animista do universo, as entidades e elementos da natureza tinham caráter divino – eram dotadas de *anima*. Essa tentativa rudimentar de explicar os entes e fenômenos naturais como divindades origina o mito, uma forma de especulação pré-filosófica que já apresenta, em forma de narrativas fantásticas, uma preocupação com o lugar do homem no universo e com a estruturação teleológica da realidade. (MAIA FERREIRA, 2017, p. 118)

No presente, parece acabado, então, o tempo em que as grandes histórias contavam o surgimento do fogo; da passagem das noites e dos dias; do surgimento do mundo e das comunidades humanas; organizavam os saberes e compunham a realidade. Hoje, os grandes heróis dos tempos antigos, como Hércules e Thor, vivem em telas de cinema comercial, saturadas de efeitos computadorizados e explosões,

---

<sup>2</sup>Nota, do latim *notus*: conhecido (CUNHA, 1997, P. 552)

que, quase sempre, restringem o bom desenrolar da *trama dos fatos* aristotélica, parte mais importante da tragédia e que podemos dizer ser, talvez, a parte mais importante na construção de todas as narrativas afinadas. Segundo comenta o estagirita na sua *Poética*, a trama dos fatos é “mimese não de homens, mas das ações e da vida” (ARISTÓTELES, 2017 p. 79-81), que notamos, em nossos dias, estar em detrimento do que se observa e fascina num tempo essencialmente imagético e videográfico. Nos dias que correm, aparentemente esqueceu-se do tratamento elevado antes dado às narrativas em favor do deslumbramento visual ou das ficções de escritas pobres, mas fáceis de vender e deglutir. Onde se escondem, então, os prazeres das histórias monumentais, neste tempo em que o homem esquece que é, ainda, primitivo em seu íntimo? Se o mito parece morto nos nossos tempos, como explicar o deslumbramento que ainda sentimos, mesmo que maquiado pelos efeitos especiais, ao nos conectarmos com as histórias de Deuses, sereias, centauros, feitos extraordinários, ou sóis gravados na pedra?

Na Antiguidade, as histórias mitológicas, que se tornam, também, material para literatura, refletiam e representavam a sociedade na qual estavam inseridas, em seus dados mais profundos, desde a sua criação, como também fornecendo “os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significado e valor à existência” (ELIADE, 2016, p. 8). Através do mito, um aspecto cultural extremamente complexo, as comunidades arcaicas davam unidade entre seres e coisas, fazendo uma íntima e sagrada ligação entre o eu e o mundo, mimetizando caracteres, afetos e ações através das grandes narrativas sobre personagens mitológicas que sobreviveram ao decorrer das eras. O mito, deste modo

Remete, portanto, a um tempo fora do calendário, uma espécie de intemporalidade absoluta, na qual os seres humanos, desconhecendo que imergiam numa continuidade composta dos sucessivos ciclos temporais *in natura*, vagavam “num tempo imperecível, perenemente presente” (Grassi s. d.: 75), um “tempo que não se reconhece como tal”, fluindo sob o signo da repetição, “a reafirmação do Mesmo” (Gusdorf 1960: 13, 30) (MOISÉS, 2004, p. 299 – 300)

Assim sendo, o mito habita em um tempo suspenso e sem marcações de dias, meses ou anos. Habita em um tempo primordial, sagrado, da criação dos seres, das coisas e dos costumes, sendo matéria de incansáveis releituras e inesgotáveis ressignificações, sempre conseguindo comunicar algo aos seres humanos através dos tempos, sobretudo através da criação literária que, para além do fator de criação estética, é, ainda que a atualidade esqueça, uma forma de

conhecimento e apreensão do mundo e das múltiplas realidades possíveis do homem, achando-se “ligada à memória das civilizações e seria o discurso capaz de proporcionar, ao mesmo tempo, sentido e motivação, de produzir significados e de ‘contaminar’ nossa apreensão do mundo exterior” (MAIA FERREIRA, 2017, p. 112), problematizando as sociedades e as relações existentes nelas, mantendo uma eterna relação mutualística, sendo criada pelos sujeitos e ajudando a criar e estabelecer as comunidades; modificando os valores, modificando-se pelos valores.

Criar, estar diante das imagens – narradas, pictóricas, fotográficas, sonoras, ou de qualquer outra espécie - é estar diante do tempo: o que constrói o ser humano é o que ele tem debaixo dos pés, o caminho percorrido, a temporalidade habitada por múltiplas experiências, existências e possibilidades. Deste modo, a experiência sensível vivida é gravada através da produção de tais imagens. Mais ainda: a humanidade vence o tempo quando fabrica e materializa a memória, fixando-a através das narrativas, guardando o devir das sociedades, das coisas, dos seres. Entretanto, perante o infinito de imagens disponíveis, frequentemente nos encontramos “diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Assim como a criação e o registro da memória são atos de escolha daquilo que será preservado, o esquecimento também. A criação de vazios, em diversos momentos da história humana, relaciona-se com a dificuldade de manter os registros intactos através das eras, ou com a tentativa de compreensão e apreensão de aspectos de um mundo que não existe mais, arriscando-se “a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212) e pelo deslocamento das ideias no tempo. Como compreender, em sua totalidade, por exemplo, a linguagem de povos que há séculos não caminham mais sobre a terra, ainda que tenham sobrado punhados de registros gráficos pintados em paredes? Às vezes, a Pedra de Roseta não é suficiente para o preenchimento das fendas da história e do anacronismo da compreensão.

Por outro lado, a criação das lacunas no registro e na preservação da memória, no entanto, é conjuntamente intencional e, da mesma forma que a memória registrada dos acontecimentos sobrevive, a memória dos silêncios também.

Essas lacunas intencionais são criadas para tornar a transmissão da história mais favorável para alguns setores sociais, sobretudo àqueles que detêm o poder e são os donos dos instrumentos de registro da memória, como os jornais e as editoras, causando distorções neste registro e na perpetuação da memória coletiva, sendo, do mesmo modo, criada pelos sujeitos e ajudando a criar e estabelecer as comunidades, em seus sistemas culturais, onde também residem os sistemas de opressão. O mesmo discurso que sedimenta costumes, hábitos, cultura, terá, como aliado, um lado apagado, silenciado, quase esquecido, fato que também será consolidado com o passar dos tempos e com a repetição dos discursos. Nos mesmos anos de 1970, as expedições da Dra. Niéde Guidon que encontraram a gravura do sol na Serra da Capivara encontraram outro painel, com representações humanas: nesta imagem, observamos em torno de doze pessoas de braços levantados ou que passam a sensação de movimento. É, claramente, a representação de um ritual. O que chama a atenção, neste painel, é a única figura humana que não levanta ou balança os braços, situada no centro, direção para qual todas as outras pessoas se dirigem e cultuam: uma mulher grávida. Quando o sujeito-mulher deixou de ser um indivíduo agente, místico, sagrado, tornando-se uma criatura sem direito ao discurso, passando a existir em um espaço lacunar? Neste tempo, em que o registro se dava de forma especialmente pictórica, certamente não.

Quando o ocidente desenvolve a escrita que conhecemos, no entanto, as mulheres já existiam dentro do silêncio, relegadas ao gineceu ou às purificações pós-menstruais no Mikvê<sup>3</sup>. E os homens, detentores do discurso e da grafia, por sua vez, souberam materializar discursivamente o silêncio das mulheres de maneira engenhosa, através da literatura, alimentadora, solidificadora e mantenedora da cultura e de costumes, “ou melhor: a literatura é uma linguagem simbólica que exprime e define um espaço cultural mais ou menos homogêneo, um espaço nacional, étnico, político mais ou menos uno” (MACHADO; PEGEUX, 1988, p. 149). Afinal de contas, o discurso é a materialização da ideologia e “a ideologia é o quê? É precisamente a ideia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante” (BARTHES, 2004, p. 41). O silêncio e o domínio caminham lado a lado, alimentando-se.

---

<sup>3</sup> Piscina ritualística presente nas sinagogas em que são realizados banhos de purificação.

Quero principiar muito perto do início da tradição da literatura ocidental e do primeiro exemplo registrado de um homem mandando uma mulher “calar a boca” e afirmando que a voz dela não deveria ser ouvida em público. Refiro-me a um momento imortalizado no começo da *Odisseia* de Homero, há quase 3 mil anos. Tendemos, hoje, a pensar na *Odisseia* apenas como a épica história de Ulisses e as aventuras e enrascadas vividas por ele ao voltar para casa depois da guerra de Troia – enquanto por décadas, sua esposa Penélope o esperava, leal, repelindo os pretendentes que faziam pressão para se casar com ela. Mas a *Odisseia* é também a história de Telêmaco, filho de Ulisses e Penélope. É a história do seu crescimento e de como, ao longo do texto, ele amadurece passando de menino a homem. Esse processo surge no primeiro livro do poema, quando Penélope desce de seus aposentos particulares e vai ao grande saguão do palácio, onde um bardo se apresenta perante a multidão de seus pretendentes; ele canta as dificuldades encontradas pelos heróis gregos ao voltar pra casa. A música não a agrada, e ela, diante de todos, pede-lhe que escolha outro tema, mais feliz. Nesse momento, intervém o jovem Telêmaco:

- Mãe – diz ele, volte para seus aposentos e retome seu próprio trabalho, o tear e a roca... Discursos são coisas de homens, de todos os homens, e meu, mais que de qualquer outro, pois é meu o poder nesta casa. E lá se vai ela, de volta ao andar de cima. (BEARD, 2018, p. 15–16)

Para nós, parece inadmissível que o filho, ainda muito jovem, domine e exerça o poder sobre a mãe, que se cala e obedece, diante de todos. Neste trecho, contudo temos no exemplo de Penélope e Telêmaco uma duplicidade de silêncio. No primeiro lado, a voz das mulheres não poderia ser ouvida em público, pois *discursos são coisas de homens, de todos os homens*, e às mulheres é vedado se apropriar do discurso e participar ativamente dos espaços públicos destinados a ele, como a *Ágora grega*, “pois a mulher não atuava diretamente e normalmente na esfera política/pública” (LESSA, 1995, p. 65). E o que é o domínio do discurso, se não um ato político e de destinação social e coletiva? Neste contexto da Grécia ateniense, a condição da exclusão feminina da vida pública é explicada “através de práticas sociais em que a mulher tem um espaço definido na sociedade cujas atividades significam a própria reprodução da estrutura políade” (LESSA, 1995, p. 70), apresentando polarizações como privado/público; interior/exterior; fecundação/guerra; silêncio/fala; que indicam as relações entre cidadã/cidadão, sendo considerada cidadã apenas a mulher livre, filha e esposa de cidadão, ou seja, a sua condição de existir é submetida à dominação do masculino. Às mulheres, é dada a ocupação do espaço privado, do interior, da fecundação, do silêncio, ou seja, de todos os campos que representam o que é introspecto e de tudo o que derive destes prismas. Mesmo a ocupação de alguns ritos religiosos, que residem na esfera pública, não apresentava nenhuma “alteração da situação social feminina, já

que a experiência religiosa estava subordinada à *pôlis*, que como sabemos era dirigida por homens” (LESSA, 1995, 67-68).

Na outra face muda desta moeda, temos o silenciamento dentro da própria residência, o que é paradoxal. Às mulheres, em tese, é dada a propriedade do que é interior, mas, dentro da própria casa, do próprio corpo e do próprio coração, as regras são externas e masculinas. Penélope, mãe, naquele contexto da Odisseia, não representa uma figura de autoridade, uma vez que ela que deve obedecer ao filho, que mal deixou de engatinhar, pois, “na visão de Homero, parte do amadurecimento, no caso do homem, é aprender a assumir o controle do pronunciamento público e silenciar a fêmea da espécie” (BEARD, 2018, p. 16). Lembremos, também, que no trecho vemos a violação dos seus desejos e da sua casa pela turba de pretendentes, homens exteriores, não familiares, que insistentemente ocupavam a sua casa, pressionando-a a escolha de um deles para ser o seu novo marido sem que ela pudesse colocá-los para fora, agindo de acordo com a sua vontade, que era aguardar a volta de Ulisses.

O emudecimento das mulheres e suas representações em obras ficcionais partirão das leis e dos costumes, como no caso de Penélope, assim como também partirá e originará símbolos que entrarão no imaginário popular de forma mais dócil, sutil e delicada. Podemos nos lembrar da *Pequena Sereia*, de Andersen, que troca a sua voz pela possibilidade de se casar com o príncipe e acaba morta, já que ele casa com outra, uma vez que a Sereia, sem voz, não consegue revelar que era a moça que o salvara na praia. Ou ainda podemos lembrar, também, da *Bela Adormecida*, de Perrault, que, letárgica, não fala nem age, ficando vulnerável às ações do príncipe. Nestes exemplos, como em tantos outros contos de fadas, o silêncio e a vulnerabilidade das mulheres são um fato inquestionável e estruturante dessas narrativas. Eis o problema: crianças, há séculos e séculos, visitam e revisitam essas histórias, internalizando e naturalizando este eterno calar, que acompanha a humanidade, documentadamente e para a posteridade, desde os tempos de Homero e talvez antes.

A questão da ausência dos registros e de um discurso produzido pelas mulheres deságua em outra problemática: a da falta de auto representação. As personagens femininas geradas no registro do masculino não correspondem às mulheres de fato “e nesse espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem de mulher” (BRANDÃO, 2004, p. 11) que dará fôlego às idealizações do

que se espera do e para o feminino, criando uma imagem submissa, obediente e, sobretudo, silenciosa. Vivendo no imaginário de outrem, estas personagens existem como estrangeiras de si mesmas, como bonecas de ventríloquos que projetam vozes alheias, e é esta efígie de mulher que circula no imaginário social, conseqüentemente, no literário, que se alimentam e constroem mutuamente.

Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. E essa miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos em que o narrador ou o poeta são capazes de fazê-lo falar, por meio de gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo. (BRANDÃO, 2004, p. 13)

De acordo com esta ótica, personagens masculinas produzidas no registro do feminino também equivaleriam a um imaginário alheio à sua realidade. O volume e o alcance, porém, de obras escritas por mulheres e que tratem sobre homens são infinitamente menores, assim como é infinitamente menor a sua permanência nos cânones da literatura, que é geralmente efêmera. Deste modo, a criação de um imaginário social do masculino sobre o feminino é o que permanece, pois é aquele que detém reconhecimento e amplidão dos seus prismas. É bem verdade que mulheres compuseram textos ao longo dos tempos, a despeito da imposição de um lugar de rechaço na produção artística. Na antiguidade, Safo foi reconhecida como excelente poeta, gozou de grande prestígio e até hoje temos acesso a fragmentos dos seus textos. Fragmentos. Mas não temos uma obra completa de Safo. Da poeta grega, temos partes que resistiram conservadas no passar das eras, mas onde está a circulação das obras das Marias Firminas dos Reis<sup>4</sup>, das Julias Lopes de Almeidas<sup>5</sup> ou das Bárbaras Heliodoras<sup>6</sup>? É incômodo, para a manutenção das estruturas de poder, que obras de mulheres sobrevivam. Afinal de contas, deixar que a voz das mulheres permaneça ecoando através do seu próprio imaginário, é

---

<sup>4</sup> Maria Firmina dos Reis é considerada a primeira romancista do Brasil. Autora de *Úrsula* (1859), é pioneira na crítica antiescravista na literatura nacional, além de ter fundado a primeira escola mista do Maranhão. Sua obra só foi recuperada em 1962, pelo historiador paraibano Horácio de Almeida.

<sup>5</sup> Júlia Lopes de Almeida tem uma extensa obra e foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras. Casada com o poeta Filinto de Almeida, teve seu nome excluído na primeira reunião da ABL, visto que os fundadores optaram por manter a Academia exclusivamente masculina, assim como a Academia Francesa, que serviu-lhe de modelo. No lugar de Júlia Lopes, assumiu o seu marido.

<sup>6</sup> Bárbara Heliodora foi a primeira mulher, que se tem notícia, a escrever poesia ainda no Brasil colônia. Casada com Alvarenga Peixoto, ela teve papel determinante na Inconfidência Mineira. Atualmente, só restam três poemas conhecidos da autora.

permitir que a própria dominação do masculino sobre o feminino seja questionada, ferindo essa estrutura de poder fundamentada em uma suposta soberania de um gênero sobre o outro. Quando se estudam nas escolas, por exemplo, as cantigas medievais, vemos a mulher-imagem que caminha *en passant* pelos palácios e é objeto de veneração nas cantigas de amor; e portadora do discurso de lamentações pelo homem distante, quando o olhar recai sobre as cantigas de amigo. Esse discurso, porém é, mais uma vez, uma construção imaginária e um fantasma masculino, uma vez que são homens os autores dessas cantigas que depositam, somente, seus anseios em um fantoche que usa vestes de mulher. Assim, “la sociedad feudal, de marcado carácter misógino, no considera que la mujer esté capacitada para componer poesía, lo que hace que esta labor sea atribuida al género masculino” (BALBUENA, 2014, pg 1). Mas as cantigas de mulher, sim, existiram e circularam junto das cantigas produzidas pelos homens, que mantinham os procedimentos do amor cortês. Uma diferença entre o discurso dessas produções, porém, é fundamental: “el masculino, centrado em las convenciones cortesano-caballerescas, y el femenino, que, cuestiona el protocolo cortés” (BALBUENA, 2014, pg 4). Em outras palavras, enquanto no discurso do masculino a imagem da mulher é um meio para a criação e para a expressão imaginativa, o discurso das mulheres questiona exatamente essa existência objetificada, dominada. Como permitir, então, a sobrevivência de discursos questionadores do poder? Deixá-los nos abismo do esquecimento parece, deste modo, mais viável.

Entretanto, sobretudo no século XIX, ainda que timidamente obras escritas por mulheres vão ganhando alguns espaços de circulação, embora poucos nomes tenham perdurado, em relação à produção masculina. O que se via, no início deste período, era a necessidade de escrever sobre si mesma e sobre os seus demônios. Todavia, com o avançar deste século, percebe-se uma movimentação diferente no tocante às temáticas e nos símbolos contidos nessas obras:

As mulheres começam a respeitar seu próprio sentido dos valores. É por esta razão que a substância de seus romances começa a mostrar certas mudanças. Parece que as mulheres que escrevem estão menos interessadas por si próprias e mais pelas outras mulheres. No início do século XIX os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos. Uma das razões que as impulsionava era o desejo de descrever seu próprio sofrimento, de defender uma causa própria. Agora que este desejo não é mais tão imperioso, as mulheres começam a explorar o mundo das mulheres, a escrever sobre as mulheres como nunca se escreveu antes; pois, até época bem recente, as mulheres na literatura eram certamente, uma criação dos homens. (WOOLF, 1996, p. 43)

Indo além, certamente, em toda a ficção grande parte do que se pensa sobre as mulheres é invenção dos homens, inclusive do que as próprias mulheres pensam sobre si mesmas. A ficção produzida por mulheres amplia as possibilidades de auto representação, é bem verdade, mas ela também está aí, povoada de textos que são elaborados embasados em rivalidade, apelo a padrões estéticos, ultrafeminilidade, entre outros clichês, que séculos de subjugação e imaginação alheia naturalizaram como próprios da natureza feminina. Lembremos que nenhum texto é inocente: a literatura não é somente uma experiência ou um jogo estético, é também um jogo político, imbuído dos valores de um tempo e de um contexto, que serão constantemente passados adiante, seja para reafirmá-los, seja para combatê-los. E este combate, via de regra, só será percebido e reconhecido por gerações posteriores, quando o distanciamento do calor da hora fizer do texto um espelho de determinado tempo, uma vez que o autor é “sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem” (FACINA, 2004, p. 9-10), estando, deste modo, submetido a um campo de possibilidades criadoras limitado, uma vez que será dependente das condições no qual está inserido.

No entanto, é preciso dar a César o que é de César. Nos mais variados momentos da história em que as mulheres tiveram direito a pouquíssimos espaços, pouquíssimo discurso e pouquíssimos registros nas memórias coletivas das civilizações, alguns homens foram aliados, criando e registrando personagens femininas transgressoras da ordem estabelecida. Dois deles, Sófocles e José de Alencar, separados por dois mil anos e dois continentes, comunicam-se através da criação de Antígona e Aurélia, mulheres que colocam em jogo as suas existências pela possibilidade de serem indivíduos, em vez de propriedades. Cada autor, a seu modo, usou a voz e o reconhecimento que já tinham para criá-las e, até hoje, deixam em nós com uma pergunta que jamais terá resposta: o que levou estes homens, de influência política e artística em suas sociedades e tempos, a bagunçarem, por meio destas personagens, as estruturas de poder em que eles mesmos estão no topo? “É preciso um certo grau de inteligência para saber o que se ignora; é empurrando a porta que verificamos se está fechada” (MONTAIGNE, 1987, p. 356-357): em mundos de portas fechadas às mulheres, ambos resolveram girar a chave e abrir uma fresta do possível.

Em todo caso, Antígona é a releitura, em forma de texto teatral, de uma narrativa mítica já existente no imaginário do indivíduo grego. Mas, em razão dos enormes fendimentos de significado no decorrer das eras que o registro desse imaginário passou para chegar até nós, corre-se o risco de cair em certo anacronismo, uma vez que “devido à nossa transmissão fragmentária, vemos as grandes personagens clássicas num isolamento que nos faz esquecer como deve ter sido intensa a sua relação com os movimentos culturais da sua época” (LESKY, 1995, p. 304), o que eventualmente acaba nublando a relação texto-contexto. Aurélia, por sua vez, é formulada em um período muito mais próximo, que não precisa mais de papiros ou tabuletas para ser transmitido, e que não depende mais, também, das musas para o registro histórico da vida, o que a deixa mais interligada conosco, com nosso tempo e nossas vivências: ainda que não frequentemos mais os grandes bailes e pomposos saraus, é possível identificar com mais fluidez as cenas e os costumes, alguns ainda muito presentes entre nós.

Uma obra literária é um registro muito particular, porque não se prende ao documento. Está ali, está escrito e documentado letra por letra, palavra por palavra, mas a obra é maior e desobediente: não tem o mínimo respeito pelos significados originais. Sendo assim, pode até ser que tenhamos perdido a relação original da Antígona com os sentidos do seu tempo de produção, mas ressignificar, como se sabe, é possível e quase uma lei, no campo das artes e da criação. Antígona, que teve sua trajetória encenada pela primeira vez por volta de 442 a.C., resistiu ao apagamento dos tempos, à queimada das bibliotecas, à precariedade da reprodução. Ela resistiu às leis de Creonte e às inúmeras censuras dos mosteiros medievais que escolheram o que permaneceu até nós. Aurélia, altiva e caprichosa, já bem mais jovem, resistiu às matronas da corte, aos tios interesseiros, à dominação de um marido e sobreviveu sendo reconhecida como inconveniente: impertinente para as personagens do cosmos interno da obra; inadequada para as jovens leitoras. Porém, ainda assim, mesmo correndo o risco de uma rusga temporal na semântica, uma obra é aquilo que está grafado, assim como também são os passeios que deu pelos bosques do tempo para chegar até aqui e continuar marchando.

Antígona e Aurélia são o texto escrito e são as leituras que se acumulam sobre elas, no além-muito-além do contexto de época, somente: prendê-las nisso é empobrecer as suas imagens. A significação primeira não pode ser um cárcere, é

preciso que as gaiolas da interpretação sejam abertas para que elas, lado a lado, sobrevivam passeando nas jornadas do inconsciente e do imaginário coletivo. “Originais somente são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão.” (ALENCAR, 1997, p. 116). Antígona escolhe um caminho e age: é primeira, imemorial, mítica, nascida na consciência de um tempo primitivo e torna-se texto. Entretanto, não se refugia na solidão do passado porque se torna muitas, dá alma a muitas. Revisitada, em uma corte do Rio de Janeiro, toma emprestado alguns vestidos e torna-se *Senhora*, multiplicando as faces da mulher primordial que se recusa a ser objeto; que fala; que age; que escolhe; que conhece as consequências das ações, mas decide arcar com elas em vez de anular a si mesma.

## 2.2 UM BREVIÁRIO DO MITO: EXISTÊNCIA, SOBREVIVÊNCIA, PERCURSOS

Somos apresentados, quase que sem exceção, no início das nossas vidas, à noção de mito, conceito entendido correntemente como uma narrativa fantasiosa, fabulesca e impossível de ser factual que, opondo-se ao conhecimento prático das ciências duras, acaba “por denotar tudo o que não pode existir realmente” (ELIADE, 2016, p. 8). O percebemos, assim, somente como um elemento da história de povos antigos que ficou para trás, delírio de sacerdotes e pitonisas em êxtase, que fornece matéria para vasos, painéis que encontramos em museus e fotografias de livros didáticos, tornando-se um conceito, para alguém da atualidade, muito mais abstrato e não cognoscível que compreensível, em um mundo de feroz visualidade. Assim, a maior parte dos indivíduos lançar-se-á no resto de suas vidas com uma concepção, mas sem compreensão, de fato, do íntimo daquela noção e de como ela é definidora da sensibilidade humana. A conceituação do mundo, claro, é de enérgico interesse, mas o conceito reduz e a criação das imagens, por outro lado, fala de imediato, unindo-nos com o outro, com as comunidades, com as múltiplas experiências humanas. Aí reside o mito, nos significados mais profundos da existência, transfigurado em imagens poéticas que dão sentido ao mundo e aos seres.

Para o homem grego, “o poeta é o artista que efetua a mimese, tal como o pintor ou qualquer outro artista de imagens” (ARISTÓTELES, 2017, p. 197),

contando os fatos acontecidos em tempos imemoriais, nos quais as narrativas míticas são peça chave, porque representam as origens. Na falta de um mecanismo de registro dos grandes acontecimentos vividos por deuses e homens elevados no início de tudo, os poetas, inspirados “pelas Musas, ou graças a um ‘profetismo ao reverso’, conseguiram recuperar a memória dos eventos primordiais” (ELIADE, 2016, p. 110), sendo o instrumento que registrara estes acontecimentos para as gerações posteriores, ajudando a bordar um tapete formado de linguagem, repleto de conexões e tradições entre os jovens e os velhos. Porém, quando a História torna-se linear, deixa de ser contada pelas musas aos poetas, toma ares de ciência, com os seus conceitos, e os fatos datados, como as revoluções e as independências, passam a ser determinantes na vida do homem, uma vez que para os antigos gregos “a História não passava de um aspecto do processo cósmico, condicionado pela lei do vir-a-ser” (ELIADE, 2016, p. 120). Na literatura que se desenha a partir da modernidade, ocorre a cisão indivíduo/mundo, quebrando a uniformidade que havia nas sociedades fechadas, como a grega, sendo um reflexo deste novo período, desta nova organização social, centrada em si, não mais na comunidade. O eu passa a ser e se ver uno e subjetivo, não mais sendo um elemento dentro de um corpo social com fronteiras bem definidas entre deuses e seus representantes, nobres, estrangeiros, escravos e homens comuns. Um camponês medieval seria sempre um camponês, assim como seus filhos, netos e o resto da sua linhagem.

A partir da modernidade, sobretudo com o surgimento do pensamento burguês, as pessoas ganham o poder de se mover no estrato social, bem como de acrescentar a mundo em que antes habitavam como ovelhas em um rebanho com o sentimento de que sempre havia sido dessa forma, desde o início dos tempos. Assim, é perdida a profunda conexão eu-mundo, no sentido, também, de representação mimética nas artes e na literatura: as cantigas medievais representam uma organização social, política e econômica bem definida, por exemplo, e os épicos homéricos, da mesma forma. O pensamento burguês e individual precisa de uma forma literária que o represente e “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKACS, 2009, p. 77) porque nele conta-se a história de um sujeito. Assim sendo, o Romantismo, a expressão da arte burguesa por excelência é a expressão da individualidade criadora, uma vez que a arte não representa mais o *nós*, nem a *comunidade*, dando lugar à insistente e contínua

representação do *Eu*, como usualmente compreende-se o processo criativo dessa estética do século XIX.

A *tékhne*<sup>7</sup> permitiu, na antiguidade, a distinção entre o homem e o animal selvagem, delineado como o *a-logos*, o ser que não possui discurso, uma vez que homens e animais “sem logos, destinam-se à morte e estão submetidos à temporalidade” (PINHEIRO, 2017, p. 12) sendo essa morte não somente um fator biológico como também uma morte simbólica, isto é, uma morte da memória, conseqüentemente, de parte de uma sociedade, que é criada, mantida e perpetuada através do discurso. Ou seja: o homem e suas reminiscências, diferente da besta, só resistem ao tempo por causa da criação através da linguagem, que os mantém eternizados. E o mito é, antes de tudo, criado e contado através da linguagem. Deste modo, a *tékhne* foi tomada como uma atividade divina, “a condição primeira para o desenvolvimento de uma civilização ou mesmo de uma ‘humanidade’” (PINHEIRO, 2017, p. 13). Em um tempo pós Revolução Francesa, que cria um novo paradigma para a raça humana e transforma o *ser* em *indivíduo*, não estando este mais diluído em um todo social fechado e circular, resta à linguagem falar do que é a grande novidade da existência humana: a criação da noção de indivíduo uno e subjetivo.

Existe então, depois da modernidade, a clara possibilidade de acrescentar ao mundo, enquanto criação de novas possibilidades e símbolos para explicá-lo: esse novo mundo, agora fragmentário, em que a experiência particular torna-se protagonista, não mais representa, necessariamente, os valores de uma comunidade. A sociedade deixara de ser circular e fechada, logo as artes deixam de representar os princípios do eu-parte-do-todo, afastando, em tese, o sujeito do seu outro. Contudo, o indivíduo permanece conectado a outrem pela possibilidade de representá-lo através da criação de mundos possíveis e através de suas assimilações sobre a vida e o cosmos, assim como pela possibilidade que este outro tem de conectar-se intimamente com a criação daquele indivíduo, que representa a si mesmo e aos seus ideais, através do contato com a obra. “O mito, criação colectiva, é, portanto, também criação individual para o escritor (MACHADO;

---

<sup>7</sup> Paulo Pinheiro, na sua tradução da *Poética*, define este termo como “não apenas um conjunto de regras a ser seguido pelo autor mimético, mas também como um sistema de divisão, que contempla o número de partes envolvidas no processo de criação, e de valoração, que permite determinar o grau de importância das partes envolvidas nesse processo.” (2017, p. 12)

PEGEUX, 1988, p. 129)”, num movimento de retroalimentação circular: o coletivo torna-se individual, o individual torna-se coletivo.

Ademais, ainda que tenhamos a falsa percepção de que os mitos que chegaram até nós são definitivos e imutáveis, desde que foram cantados pela primeira vez, é importante pontuar que “a maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos” (ELIADE, 2016, p. 10). Deste modo, da forma como nós e nossa visão de individualidade e autocentramento acrescentamos ao mundo de maneira proposital, assim também o faziam os gregos ao recontar seus mitos, porém, sua compreensão de tempo circular permitia uma observação muito mais lenta da revisitação modificadora das narrativas míticas. Conseqüentemente, nós também temos essa noção de imobilidade dessas histórias, uma vez que diversos textos, sobretudo trágicos e épicos, recontados por autores diversos, foram perdidos através dos tempos, e as versões que temos hoje são tidas como absolutas, na falta da possibilidade de um cotejamento com suas semelhantes temáticas, que ficaram desconhecidas e desaparecidas no passado.

Paulo Pinheiro (2017), quando traduz a *Poética* de Aristóteles, transpõe o termo *mythós* como *enredo* e aportuguesa o vocábulo como "mito", assim como se escreve a palavra que designa as grandes histórias que resultam das projeções de um povo, sendo substancialmente coletivas (MOISES, 2004) e fundacionais de uma sociedade arcaica, como foi a grega e como foram, também, outras civilizações, das mais tribais aos impérios andinos. Por extensão, se podemos pensar "mito" também como enredo, podemos pensar que os heróis das narrativas, hoje, aut centradas, ao residir e agir num determinado enredo, são, também, uma espécie de recriação, de rearranjo do mito, porém que não fundam um pensamento de unidade sobre determinado povo, mas fundam a unidade daquele indivíduo, que, na modernidade a partir do Romantismo, se basta, confrontando um mundo que não o compreende. Mircea Eliade define como um exemplo desta versão moderna dos heróis mitológicos os personagens das histórias em quadrinhos. Aparentemente em conflito pela necessidade de disfarçar seus poderes e identidades secretas na existência de vidas comuns, “eles encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provocam verdadeiras crises entre os leitores” (ELIADE, 2017, p. 159). Mais além, essas personagens fantásticas satisfazem as “nostalgias secretas do homem

moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia um ‘personagem excepcional’, um ‘herói’” (ELIADE, 2017, p. 159). O homem da modernidade, subjetivo, incompreendido e fragmentado, então, tem mais conexões com outrem do que costuma perceber, quando se projeta, secretamente, como uma personagem sobre-humana, protagonista de deslumbrantes narrativas.

Se por um lado a literatura deixa, aparentemente, de problematizar as grandes questões dos homens e dos tempos, condensadas nas narrativas míticas, estas mesmas questões continuam intimamente vivas em nós, tanto quanto nos gregos antigos porque os mitos e a literatura da modernidade são feitas da mesma matéria, que é a linguagem. Sendo o drama grego uma caracterização enobrecedora de um homem, não tenta, também, o herói de si mesmo, adquirir um caráter nobre frente às batalhas particulares, que não serão cantadas por nenhum poeta ou musa, além dele mesmo? O “poeta ou seja, aquele que elabora uma releitura dos antigos mitos da civilização grega” (PINHEIRO, 2017, p. 8), é o responsável, já na antiguidade, entre os gregos, por revisitar os mitos de uma época atemporal e transformá-los em linguagem organizada e artística. O autor literário, a partir da modernidade, mesmo sem saber, revisita estes mesmos mitos, e os reconstrói, enobrecendo o herói solitário em face de si mesmo e do leitor.

A literatura autocentrada no eu, no íntimo, nas camadas mais profundas do inconsciente humano, continua, ao mesmo tempo, sendo centrada no nós, pois o mito, ainda que na sua acepção clássica se encerre e se explique em si mesmo, eventualmente na atualidade se torna um retrato de eventos que se repetem através dos tempos e de forma involuntária. Um filme, um romance que, por exemplo, represente uma mulher que enlouquece, terá uma profunda e íntima ligação com Medeia; uma obra artística, seja audiovisual ou textual, que tenha a presença de um homem cego e que tudo sabe será um retrato, mesmo que borrado, de Tirésias; uma mulher que leva suas escolhas às últimas consequências tem em si a sombra de Antígona. Seja oral ou escrito, o mito é uma criação da linguagem. Aparentemente morto, na Antiguidade ele representa um elemento real e sagrado, registro dos tempos imemoriais e que pode ser acessado e revivido através de rituais, fazendo parte da vida das pessoas e sustentando a estrutura das sociedades fechadas. Ainda assim, em nossa época ele permanece vivo, mesmo que a literatura a partir do Romantismo tenha tornado o “eu” campo central da criação literária, pois o mito é arquetípico, ou seja, abarca “tipos arcaicos – ou

melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2014, p. 13). Além disso, o mito também fornece “resíduos psíquicos acumulados no inconsciente coletivo através dos séculos e revelados como ‘imagens primordiais’” (MOISÉS, 2004, p. 39), que são acessados de maneira involuntária pelos homens, independente do tempo e do espaço o qual se encontram, figurando nas criações literárias à revelia instintiva dos seus autores. A tomada de voz e de poder sobre si mesma, praticamente impensável nas sociedades na qual a mulher depende da tutela do homem, não tendo autonomia sobre suas ações, é uma constante no caráter das protagonistas das duas narrativas escolhidas para este estudo. A presença reprodução do discurso em sociedades aparentemente tão distintas se dá, então, através dos arquétipos criados pelo mito.

“A poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança ou a necessidade; (...)” Se entendermos o que Aristóteles (2017, p. 97) quer dizer com *poesia* por extensão para o que a modernidade produz e chama de *literatura*, uma vez que ele encara tanto o épico como o drama como *poemas miméticos*, e o romance, por sua vez “é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (LUKÁCS, 2009, p. 55), pode-se dizer que, ainda que as personagens das narrativas surgidas do Romantismo em diante, sejam heróis e heroínas das próprias vidas, elas são universais, também, na medida em que geram identificação com os seus leitores, mesmo que não mais representem os valores globais de uma comunidade. São universais não somente pela representação de um povo, mas pela capacidade de criar conexões com indivíduos, independente dos fatores históricos e geográficos – particulares – os quais os leitores se encontram imersos, uma vez que as personagens são “em verdade ou melhores que nós, ou piores ou tais quais” (ARISTÓTELES, 2017, p. 47). As personagens, afinal de contas, são representações de indivíduos como nós, em suas virtudes e falhas. Porém, é equivocado pensar que o Romantismo, com sua ode à individualidade criadora, pretende um afastamento, uma cisão totalizante entre o eu o mundo:

Nestas condições, pode-se verificar que o Romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre “além” do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e

dinamismo de seu “estar-aí”, dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente (GUINSBURG, 2013, p. 16).

Deste modo, o Romantismo que parece, à primeira vista, afastar-se do mundo mítico arcaico, permanece como um satélite, orbitando um tempo suspenso, nunca do agora, mas um tempo do vir-a-ser.

Segundo Aristóteles, ainda, a mimese é a primeira forma de conhecimento do homem e a literatura é essencialmente mimética, como sabido. Deste modo, é a fonte de conhecimento das possibilidades da vida humana, seja em grupo, numa sociedade fechada, seja na modernidade, com toda a potencialização da sua individualidade. Mesmo que os mitos pareçam adormecidos neste mundo surgido após a modernidade, somos dependentes do seu significado mais íntimo que é a representação da atividade criadora. Celebrar o mito é reatualizá-lo e, em alguma medida, reescrevê-lo é uma forma consciente, ou não, de celebração. Através da literatura e das artes, “o indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles” (ELIADE, 2016, p. 22) e, no momento do contato com uma obra que revisita e rememora os mitos, a realidade atual é suspensão, através do processo de fruição, deixando que o indivíduo penetre num mundo multiforme e quimérico, de entes sobrenaturais que nos contam como foram criados os seres e as coisas.

### 2.3 AINDA MAIS ADMIRE A NOBREZA DE SUA ALMA: SOBRE AS FORMAS, SOBRE GÊNERO(S), SOBRE O TRÁGICO

“Trágico”. Correntemente usado para descrever algo funesto, sinistro ou para referir-se a acontecimentos violentos e terríveis, este termo, se nos debruçamos nas suas origens etimológicas, encontra relação direta com “tragédia”, outra sentença que nos remete, correntemente, a calamidades. O radical dos termos deixa a derivação, de um termo para o outro, bastante clara, o arrastamento do significado, idem: incêndios; enchentes; tsunamis; deslizamentos. É curioso dar-se conta que, ao nos depararmos com os termos *Trágico* e *Tragédia*, pensamos, quase que de imediato, em eventos de grande desarranjo na ordem íntima da natureza, que fogem ao controle do humano. As palavras, eventualmente e ao correr do tempo, passam

por processos de esvaziamento dos seus significados originais, dada uma repetição descuidada por nossa parte, mas nem tudo é retirada ou perda de sentido: também anexamos significados que antes não estavam ali, ou os adaptamos às necessidades de um determinado representar. O movimento de esvaziar os sentidos é perigoso, uma vez que quase não permite que os pensemos de maneira mais complexa já que eles parecem tão óbvios e, com essa construção de sentidos anexos ou com os processos de esvaziamento do sentido original, progressivamente parecemos ter esquecido a profunda dimensão humana depositada no efeito trágico e na tragédia, que “poderia ser definida como uma ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem” (MOISÉS 2004, p. 450). Humana, completamente humana, em toda a sua profundidade.

Antes de ser um sinônimo desarranjado para falar sobre desastres naturais, tragédia é forma, e uma forma desmedidamente humana, ocupada com a discussão das mais profundas questões da alma, da ética, do ser e do estar, no mundo ou em comunidade. A manifestação da tragédia é um discurso que “é inteiramente humano a vontade, o costume, dirige o caráter” (NIETZSCHE, 2014, p.11). Voltemos, então, à *Poética* 1449b – 1450a:

Pois é a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (...) Uma vez que a tragédia é a mimese de uma ação que se efetua por meio da atuação das personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidades segundo o caráter e o pensamento (o pensamento e o caráter são as duas causas naturais das ações, pois é por meio desses fatores que também se qualificam as ações e segundo as ações todos são bem-sucedidos ou mal-sucedidos), e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos; os “caracteres”, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade; e o “pensamento”, todas as passagens que viabilizam, aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento (...) (ARISTÓTELES, 2017, p. 71 – 77)

Ainda que por vezes pareça exaustivo, “cedo ou tarde, qualquer investigação acerca da tragédia deverá levar em conta as opiniões de Aristóteles” (BRERETON *apud* MOISÉS, 2004, p. 449), sendo assim, retornar à *Poética* é fundamental para discutirmos a tragédia e seus desdobramentos, sejam as tragédias gregas do período helenista, seja o seu quase desaparecimento medieval, seja no final do século XVIII, quando esta modalidade do gênero dramático começa a cair em

declínio em favor do drama burguês, até o século XX, quando parece ganhar novo fôlego e surgem releituras dos textos trágicos com enredo de base mítica da Antiguidade, seja, ainda, no diálogo com outras formas ficcionais, como é o nosso caso.

Parece minimamente bizarro à primeira vista, então, aproximar duas personagens tão distantes não somente no tempo e no espaço, mas também na forma de composição das obras, uma vez que Antígona é esculpida em um texto trágico, Aurélia, traçada em romance. Entretanto, se “deverá chamar-se tema a tudo aquilo que é constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto” (MACHADO; PEGEUX, 1988, p. 116), não é o comportamento altivo das duas que permite a estruturação das narrativas? Sem o comportamento altivo de Antígona, que decide enterrar o irmão indo contra as leis da *polis* regida por Creonte, não existiria a tragédia. Sem o comportamento altivo de Aurélia, que decide vingar-se de Fernando, comprando-o, não haveria romance, porque ambos os textos precisam dos comportamentos femininos desviantes para existir. Do contrário, Antígona em nada diferiria de Ismênia, Aurélia em nada diferiria das outras moças da corte.

Tema e mito são elementos que tendem a estruturar um texto. Nestas condições, o tema é um elemento *mediador e fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual (MACHADO; PEGEUX, 1988, p. 116 - 117).

Ou seja, o mito, que estrutura, através da narrativa, uma ordem de mundo, mediando as relações dos homens com a cultura, quando recontado pelos poetas é fundamental, também, para a estruturação do texto. Ademais, no que tange à estruturação, o mito é ladeado pelo *tema*, outro elemento fundamental para a composição do texto, sendo ele um elemento recorrente que pode ter expressões e reinterpretações literárias diferentes, uma vez que depende do contexto no qual a obra se insere, sendo reinvestido simbolicamente de diversas formas, abordando “um determinado número de situações humanas mais ou menos fundamentais, permanentes” (MACHADO; PEGEUX, 1988, p. 118), como é o caso do comportamento altivo das personagens femininas aqui colocadas em diálogo.

Além dessa questão, relembremos, também, o óbvio: a tragédia é uma modalidade do gênero dramático, logo, é ficcional e mimética, uma vez que “a

epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, tomadas em seu conjunto, produções miméticas” (ARISTÓTELES, 2017, p. 37 – 39). O romance, por sua vez, encontra, como se sabe, “sua origem nas vizinhanças da epopeia e das outras formas de narrativas primitivas” (STALLONI, 2001, p. 91) e, com efeito, as formas miméticas mencionadas diferem-se, umas das outras, em três aspectos, já pontuados por Aristóteles: meio, objeto e modo. Se por um lado o *Meio* é um critério majoritariamente formal, que distingue, por exemplo, a prosa do verso, ou a mistura de ambos, por outro, o *Modo* é um critério enunciativo, estabelecido pela mimetização da ação através do âmbito da narrativa, com focalização em primeira ou terceira pessoa “tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens” (ARISTÓTELES, 2017, p. 51); ou do discurso direto do teatro, “pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando” (ARISTÓTELES, 2017, p. 51). Logo, é no *Objeto*, aparentemente, que o nó das duas personagens se ata. Para o Estagirita:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais (ARISTÓTELES, 2017, p. 47).

Ainda que concordemos atualmente que as personagens não precisem oscilar, necessariamente, apenas na dicotomia entre baixa índole / elevada índole, é perceptível que Antígona e Aurélia ocupam o campo da elevação. Os mitos clássicos representam personagens de estirpe elevada, que serão materializados nos textos dramáticos por autores como Sófocles. E Antígona, habitante de tempos imemoriais, descendente de linhagem nobre, ocupa este espaço. Já para José de Alencar, na Carta ao leitor de *Senhora*, há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que é Aurélia. Podemos, pois, traduzir nelas a elevada índole mimetizada das personagens em ação: nobreza; heroísmo; virtude. Mas o gênero pressupõe, antes de qualquer coisa, relações de poder, ao longo da história de diversas sociedades humanas, inclusive nas quais nossas personagens se inserem: ao falar, sendo mulher, a altivez é inteiramente fundamental para se fazer ouvir e temos aqui, novamente, problemáticas de significados e sinónimas, visto que *altivez* tem uma carga semântica que transita por dois polos. A dignidade – um dos seus

sinônimos – da ação das mulheres que anseiam por voz, diversas vezes, é interpretada como “soberba”, outro sinônimo para o mesmo substantivo. No cerne das coisas, se a compreensão é dada como arrogância, presunção, orgulho, pouco importa, desde que se estilhace a mordança. Ela já durou tempo demais.

Em contraste, no que tange às questões de gênero, encontramos um conflito com o próprio Aristóteles, de quem as ideias têm servido de lastro para nossas análises deste tópico. No capítulo 15 da *Poética*, que trata dos caracteres, encontramos:

Quanto aos caracteres, quatro são os pontos que devem ser visados. O primeiro, e o principal, é que sejam bons. Como dissemos, terá caráter se sua palavra ou seu ato tornarem manifesta uma escolha; e o caráter será bom se a escolha for boa. Existe um “bom caráter” para cada gênero de personagem: com efeito, há um “bom caráter” de mulher e um de escravo, ainda que, desses, talvez **o primeiro pertença a uma classe inferior** e o segundo a uma classe totalmente abjeta. O segundo ponto a se visar é a conveniência; de fato é possível atribuir coragem à caracterização da personagem, **mas seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher (...)** (ARISTÓTELES, 2017, p. 125 – 127, grifos meus<sup>8</sup>).

Não podemos cair naquele anacronismo: Aristóteles é um homem do seu tempo, banhado das ideias do seu tempo, ainda que questione algumas – ou várias – delas. Porém, é problemático pensar que, ainda hoje, diversas narrativas ficcionais continuem empurrando as personagens femininas à classe inferior desde a Grécia Antiga, mantendo-as numa posição de subserviência e passividade, que pode ser reinterpretada e reestruturada de maneiras diversas, ao longo dos tempos, maquiando o estereótipo subalterno. O próprio José de Alencar, aludido constantemente por ter criado personagens femininas fora da curva (além de Aurélia, lembremo-nos de Lúcia, protagonista de *Lucíola*; Emília, protagonista de *Diva*; Iracema), em começo de carreira, cria Carlota, protagonista de *Cinco Minutos*, um retrato da mulher dependente e que espera, retrato este disfarçado na narrativa pelo ideal de amor, próprio do Movimento Romântico, visto que a passividade da personagem (e das mulheres) é, também, parte da representação do ideal de amor deste movimento:

Espero-te como a flor desfalecida espera o raio de sol que deve aquecê-la, a gota de orvalho que pode animá-la, o hálito da brisa que vem bafejá-la.

---

<sup>8</sup> Observo que o uso da expressão *grifos meus*, bem como da eventual utilização da primeira pessoa do plural ao longo da escrita desse texto, configura-se como uma escolha pessoal e política, advinda do desejo de demonstração da autoria e apropriação do discurso, não somente acadêmico, mas também de poder, roubado das mulheres por eras a fio.

Porque para mim o único céu que hoje me sorri, são teus olhos; o calor que pode me fazer viver, é o do teu seio (ALENCAR, s/d p. 17)

Se, aparentemente, a construção do “bom caráter” das mulheres é a representação da permanência em um segundo plano, inferior ao do masculino, bem como com a posição de obediência, como lidar com as duas personagens analisadas aqui, que desafiam essa ordem? Ainda que os mitos gregos tenham entregado a nós uma série de personagens femininas marcantes, como é o caso de Antígona, assim como Clitemnestra e Medeia,

Elas não são, no entanto, modelos de comportamento – longe disso. Na maioria das vezes, são retratadas mais como agressoras que como detentoras de poder. Elas o tomam sem legitimidade, de formas que levam ao caos, à ruptura do estado, à morte e à destruição. São monstros híbridos que de modo algum são mulheres, no sentido grego. E a lógica inabalável de suas histórias é que devem ser desautorizadas e postas de volta em seus lugares (BEARD, 2018, p. 66)

Antígona, ao trespassar a ordem estabelecida e violar o edito de Creonte, rei de Tebas e *pater familias*, desobedece duas ordens em uma: a lei da Polis, submetida às normativas vindas do comandante máximo da cidade-estado; e a lei da casa, pois era ele o responsável pelos ritos religiosos domésticos, mestre do fogo sagrado e representante dos antepassados e, no caso da morte prematura de Édipo e dos irmãos mais velhos, o parente que viria a substituí-los nos cultos da família, a quem as irmãs Antígona e Ismene deveriam seguir a partir de então. Desobediência ainda que ela, Antígona, estivesse eticamente seguindo a lei dos Deuses, pois enterrar o irmão era um dever visto que “o que une os membros da família antiga é algo mais poderoso que o nascimento, que o sentimento, que a força física: é a religião do fogo sagrado e dos antepassados” (COULANGES, 1961, p. 58), que unia a família formando um só conjunto com os entes vivos e mortos e há, deste modo, o direito do morto às libações sagradas. Se Antígona ainda não havia casado, evento que simbolizava, para os antigos, a renúncia da mulher à religião da sua família e a iniciação no culto à religião da família do marido, uma vez que cada família cultuava os seus próprios ancestrais, deixar o corpo de Polinices ser comido pelos animais simbolizava um desrespeito ao seu *ethos* familiar e à religião, pois “uma família era um grupo de pessoas as quais a religião permitia invocar os mesmos manes, e oferecer o banquete fúnebre aos mesmos antepassados” (COULANGES, 1961, p. 59). E o dever religioso tinha tal importância que passava à frente de todos os outros deveres, inclusive do dever frente ao Estado, porque são “as leis eternas e imutáveis

dos deuses, que nenhum acto de autoridade humana pode confundir” (LESKY, 1995, p. 310), nem mesmo a autoridade de Creonte, que confunde o poder do Estado com o seu próprio poder de patriarca. E nenhum dos dois é maior que as leis sagradas.

#### O conflito entre Antígona e Creonte

Não opõe a religião pura, representada pela jovem, à irreligiosidade completa representada por Creonte, ou um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, a religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *philói*, centrada no lar e nos mortos – de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2004, p. 18).

Ambos estão fechados em universos de crenças particulares sobre que é certo e o que é errado, todavia apenas um dos lados, que é o de Creonte, detém o poder de proferir sentenças e penalidades. Condenada à morte pelo tio, a filha mais velha de Édipo é posta de volta no seu lugar de mulher, ente subjugado ao homem, mas leva, com isso, ao caos e à destruição do próprio Creonte, que perde o filho e a esposa de maneira trágica, assim como é trágico o lamento de Antígona em face da morte:

Sem que me chorem, sem amigo algum,  
sem cantos de himeneu sou arrastada  
– pobre de mim! – por sôfrego caminho!  
Para desgraça minha nunca mais  
poderei ver a santa luz do sol!  
E dos amigos nem um só lamenta  
esse meu doloroso fim sem lágrimas! (SÓFOCLES, 2006a, p. 239)

Trágico, agora, como a representação da inexorabilidade do destino – não só do homem, gênero, mas dos seres humanos – com “as suas relações com a totalidade da conjuntura que o envolve, sua posição no universo, o senso último de sua existência; de onde o espírito trágico ser mais ou menos pessimista, essencialmente humanista” (MOISÉS 2004, p. 450), no profundo das possibilidades das escolhas e dos caminhos humanos.

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*<sup>9</sup>, mas com um pouco de agudeza no olhar e alguma sensibilidade, pode-se perceber que a condição de representação das mulheres vestiu algumas máscaras, mas não mudou, de fato. Antígona recusa a permanência em uma categoria inferior, agindo de acordo com a

---

<sup>9</sup> Título e primeiro verso de um soneto de Camões

decisão de sua consciência e morrendo por isso. Antígona decide, fala, age e morre. Mais ainda: lembre-se que para a mulher grega, segundo Fustel de Coulanges (1961), o casamento representava um segundo nascimento, desligando-se da família do pai e seus antepassados, ligando-se à família do marido e aos antepassados deste. Antígona, órfã de pai, mortos os irmãos, não casa-se com Hêmon, morrendo, assim, duas vezes: física e religiosamente.

Na trajetória de Aurélia, por sua vez, há um fator de classe inexistente na Grécia de Sófocles:

Ela abria a alma ao amor; porém o amor que filtrava nas meigas falas de Seixas evaporava-se como uma fragrância que a envolvia um instante, sem penetrar-lhe os seios d'alma. Houve ocasião em que escapou a Seixas outra alusão ao passado. Como da primeira vez ela o atalhou:  
 – Esse tempo não existe para mim. Nasci há um ano (ALENCAR, 1997, p. 64).

Aurélia, antes muito pobre e reclusa em Santa Teresa, perde todos os entes queridos, assim como Antígona, mas ganha, em troca, uma herança milionária, segurança social que a moça grega não possui. Ambas precisam de figuras familiares que as resguardem socialmente, seja Firmina Mascarenhas, *mãe de encomenda* de Aurélia, seja Creonte, tio de Antígona. A partir do pecúlio, a moça brasileira, porém, nasce de novo simbolicamente, uma vez que passa a ser vista pela sociedade fluminense e, sabendo-se muito mais rica que a maior parte dos seus pares, sabe, também, que agora pode falar e agir da forma que escolher. Temos o caminho inverso: (re) nascimento, decisão, fala, ação.

Retornando ao capítulo 15 da *Poética*, chamamos atenção ao segundo grifo: “mas seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher” (ARISTÓTELES, 2017, p.127). Aparentemente, para Aristóteles e seu tempo, a mulher corajosa e destemida é um inconveniente, porque esses são modelos de conduta tipicamente masculinos, enquanto que, por outro lado, a fragilidade subentende o gênero feminino. Ainda assim, as mulheres que de alguma maneira ousam um comportamento audaz, relacionado geralmente com alguma atuação na esfera pública, envolvem-se em desarranjos que terminam por justificar sua exclusão destes espaços e o papel de dominação masculino. Podemos citar como exemplo, ainda no campo da mitologia e da tragédia, Clitemnestra, que governa Argos ativamente quando o marido, Agamenon, luta na guerra de Troia. A rainha toma o poder ilegitimamente, matando o marido no banho após o retorno deste, e “a ordem

patriarcal só é restaurada quando os filhos de Clitemnestra conspiram para matá-la” (BEARD, 2018, p. 67). A mensagem é clara: a mulher, ao deter poder, causa transtornos. Logo, como incentivar a representação ficcional de mulheres de coragem, uma vez que o texto literário sedimenta o imaginário sobre determinado aspecto? Outrossim, é inconveniente que as mulheres saibam que podem deter o poder, do contrário, estaria posta em cheque a estrutura de dominação, basilar para toda a manutenção de uma estrutura social patriarcal. Lembremos, pois, dos inconvenientes causados por Aurélia nos bailes ao cotar os pretendentes com maior ou menor preço e o furor que isso causava entre as matronas da corte. Em um mundo, agora, em que os grandes deuses estão mortos e que é regido pelas normas do dinheiro, ela consegue, em alguns momentos, subverter a dominação através do poder econômico:

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém **a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar desses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas.** Os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça; e longe de se agastarem com a franqueza, divertiam-se com o jogo que muitas vezes resultava do ágio de suas ações naquela empresa nupcial. **Dava-se isto quando qualquer dos apaixonados tinha a felicidade de fazer alguma coisa a contento da moça e satisfazer-lhe as fantasias; porque nesse caso ela elevava-lhe a cotação, assim como abaixava a daquele que a contrariava ou incorria em seu desagrado.** Muito devia a cobiça embrutecer esses homens, ou cegá-los a paixão, para não verem o frio escárnio com que Aurélia os ludibriava nestes brincos ridículos, que eles tomavam por garridices de menina, e não eram senão ímpetos de uma irritação íntima e talvez mórbida (ALENCAR, 1997, p. 19, grifos meus).

Mesmo com um escudo de dinheiro para protegê-la, é preciso um espírito destemido para confrontar a todos que rodeiam. Evoquemos: *há um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher.* Há um heroísmo de virtude na altivez da mulher que desobedeceu ao edito. Se elas permanecem livres, libertarão as próximas, o que é inconveniente. Melhor evitar. Melhor cortar-lhes o discurso, assim como cortou-se a língua de Filomela.

## 2.4 TRÁGICAS ÓRFÃS

Recuperando o pensamento de Friedrich Nietzsche (2014), a tragédia é pessimista, e ela é pessimista porque deixa-nos face a face com o inexorável do destino, a despeito das esperanças dos seres humanos, e “frequentemente ela é a expressão da dor diante da desarmonia entre o mundo desejado e o real” (NIETZSCHE, 2014, p. 11), representando experiências terríveis e conflitos insolúveis. Como é terrível o destino de ser enterrada viva, “desventurada ali, nem pertencendo aos vivos, nem aos mortos!” (SÓFOCLES, 2006, p. 238); como é terrível, no período Romântico, perceber a “humilhação de nunca ter sido amada” (ALENCAR, 1997, p. 166) e a impressão de que não será jamais; como é terrível perceber-se nas encruzilhadas não por culpa de deuses ou agentes externos, mas por culpa das próprias ações, ainda que motivadas por razões nobres: “aqui o trágico é colocado na proporção entre culpa e castigo” (NIETZSCHE, 2014, p. 6), porque não há, aparentemente, resolução para os grandes conflitos, mas há consequências.

Distribuir os textos literários numa organização em gêneros pressupõe uma vontade de ordem, determinando atributos semelhantes a uns e a outros. Destarte, a *Poética* aristotélica, tão mencionada neste trabalho, termina por responder o que seria a poesia, bem como instrui à construção das narrativas miméticas, a epopeia e o drama, dando ênfase à construção da tragédia. Assim, pois, esses modelos baseiam-se na elucidação de formas preestabelecidas e invariáveis, que determinavam as regras para a composição de cada gênero tendo, como ponto de partida, a noção de mimese. Porém,

No final do século XVIII há uma transição da teoria aristotélica acerca de formas artísticas atemporais para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente. As poéticas clássicas, passando por Horácio até a época do Iluminismo, resumiam-se as doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passam a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos (...). Isso não significa que as definições acerca dos gêneros artísticos tenham sido excluídas da reflexão teórica sobre a arte, mas que elas foram integradas a um pensamento histórico e filosófico (SÜSSEKIND, 2004, p. 11).

Assim sendo, o sentido trágico é sempre pensado a partir de uma estrutura dialética, porque no momento em que há a pluralidade de ideias e princípios, há também a possibilidade de sermos levados a valores inegociáveis. A concepção do trágico, “em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular” (SÜSSEKIND, 2004, p. 17). Nesta perspectiva, a dominação masculina presume a materialização do absoluto e universal, porque pressupõe as leis e os costumes; a altivez dessas duas mulheres, do contrário, materializa o que diz respeito ao individual e ao particular, porque pressupõem a escolha e a desobediência àquilo que, para elas, são regras que não fazem sentido.

Aristóteles é, mais uma vez, invariavelmente fundamental, uma vez que, na mesma *Poética*, define, no capítulo 13, o que é a *situação trágica por excelência*. O estagirita inicia a definição pela negação: a situação trágica por excelência não está na apresentação de homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade, uma vez que tal situação não despertaria pavor nem compaixão, mas repugnância; nem na apresentação de homens maus que passam da desventura à prosperidade, afirmando que *isso é o que há de menos trágico*, pois não contém nada que desperte benevolência, compaixão ou pavor, efeitos determinantes para a existência do referido fenômeno na obra; assim como também não ocorre quando um homem decididamente cruel vai da prosperidade à adversidade, uma vez que esta formulação da trama dos fatos tem a ver com a expectativa humana, que deseja a queda de um homem definitivamente mau. Deste modo, a situação trágica, por excelência, encontra-se, exatamente, num ponto mediano entre estes dois polos, quando os humanos comuns caem nas desventuras regidas pelo destino, porque cometem algum erro, que não deriva nem da perversidade (*mokhthería*), nem maldade (*kakía*) das personagens. Ainda que, em alguma medida, não erra Antígona ao desobedecer a Creonte; em alguma medida, não erra Aurélia em subjugar o marido: as suas ações desorganizam a ordem preestabelecida do cosmos em que cada uma se insere e algo precisa, então, ser ceifado, seja a vida, seja a felicidade.

Ademais, enquanto a tragédia clássica pressupunha a luta do herói contra a inexorabilidade do destino (*fatum* ou *anankê*), determinado pelos deuses, a tragédia do século XVII focalizava a pugna do indivíduo contra as forças do meio social, convertidas numa dualidade, como o Amor e a Honra, que

arrasta a um impasse jamais resolvido sem apelo à desgraça e, não raro, à morte. (MOISÉS, 2004, p. 449 – 450)

Oras, no período grego clássico, onde se encontra Antígona obra e personagem<sup>10</sup>, observa-se uma formulação muito específica para a composição da tragédia e o destino é implacável com Antígona porque ela enfrenta Creonte sem temer a punição vindoura, como declarado à Ismene: “A tua escolha foi a vida; a minha, a morte” (SÓFOCLES, 2006a, p. 225). *Senhora*, porém, não é uma produção do século XVII, muito menos uma tragédia, na concepção aristotélica do texto dramático. Todavia, a dualidade Amor e Honra está presente, assim como o efeito trágico do impasse jamais resolvido encontra-se em quase toda a extensão da obra. É sabido, claro, da resolução e o *happy ending* de Aurélia e Fernando: uma vez que se trata de uma obra Romântica, ela deve estar de acordo com os direcionamentos estéticos e filosóficos do período, mas este só acontece exatamente nas duas últimas páginas do romance. Não fosse por elas, aconteceria o divórcio entre o casal, e a eterna infelicidade da protagonista em saber-se nunca amada por aquele a quem o seu coração escolhera. Não podemos, dizer, então, que sob a égide do Romantismo, a perda do amor representa uma morte simbólica do indivíduo? Mesmo que não tenha encontrado a morte física, nas palavras mesmas de Aurélia: “Para que uma mulher sacrifique assim todo seu futuro, como eu fiz, é preciso que a existência se tornasse para ela um deserto, onde não resta senão o cadáver do homem que a assolou para sempre” (ALENCAR, 1997, p. 109). Não seria essa situação, dentro do período Romântico, também uma forma de cair em desgraça?

Observe-se ainda que “em Sófocles, o mortal é precipitado no infortúnio pela providência dos deuses: a calamidade não é, porém, castigo, mas sim algo do qual o homem é consagrado uma pessoa santa. Idealidade da infelicidade” (NIETZSCHE, 2014, p. 8). Antígona cai em infortúnio senão por seguir a vontade imutável dos Deuses em vez das diretrizes humanas e é na infelicidade que ela se mostra grandiosa: escolhe acompanhar todo o percurso de expiação do desgraçado pai, retornando à Tebas e se mostrando piedosa com Polinices, ainda que ele houvesse insultado os costumes, voltando-se contra a própria cidade junto a estrangeiros. Do contrário, o que a diferiria da irmã, para quem “o impossível não se deve nem tentar”

---

<sup>10</sup>Lembremos que, além de ser protagonista da obra que leva o seu nome, Antígona é personagem determinante em *Édipo em Colono*.

(SÓFOCLES, 2006a, p. 205)? Ismene age de acordo com a representação daquele *bom caráter* das mulheres e desaparece na história, calada, abafada.

O fenômeno trágico, para a trajetória destas duas personagens, concentra-se, em linhas gerais, no desafiar a ordem social estabelecida, em favor das suas perspectivas unas, ao se verem como seres agentes e dotados de escolhas, ou seja, uma visão do individual, mesmo sabendo-se em risco, que, no final das contas, já não é tão importante quanto o valor que terá a ação de levantar-se e irromper-se contra a ordem e a favor de si. É curioso pensar que, em caminhos tão particulares, ambas tornam-se modelos de conduta para outras personagens femininas que se sucederão, possibilitando o grito, a tomada de um discurso que parece anti-natural, porque culturalmente naturaliza-se o silêncio e a imobilidade das mulheres.

Diferente de Édipo, que vê, mas não enxerga, que ouve, mas não escuta e para quem todas as desgraças acontecem de forma quase involuntária – uma vez que ele desconhece o próprio destino, desconhece a maldição desde Lábdaco e a violação de Crísipo e desconhece que os pais que pensa serem naturalmente seus são, na realidade, adotivos – a desgraça na qual se jogam tanto a filha do rei tebano, quanto a senhora de Laranjeiras, é voluntária, pois elas conhecem o que sucederá se optarem por agir contra a corrente, o que fazem. A esfinge que se instaura diante de Édipo como um sujeito verbal e inteligente é, também, mulher, carregadora de segredos. Entretanto, a subjetividade de indivíduo passa por uma “profunda supressão de qualquer trajetória interpretativa sobre a Esfinge, o que pode ser atribuído ao seu gênero como também a sua monstrosidade” (CONNELL, 2013, p. 46). A figura de mulher que detém o discurso e o poder, como relembram as trajetórias de Clitemnestra e Medeia, somadas, agora, à Esfinge, é monstruosa e precisa ser abatida seja através da força, seja através do discurso masculino, que é mais uma das formas de afirmação de um gênero sobre o outro.

Enquanto a esfinge grega comumente tem um rosto de mulher, corpo de leão, e asas de pássaro (Apolodoro, *A Biblioteca de Mitologia Grega*, 3.5.8) ou raramente seios de mulher e outras características animais como cauda de serpente, a Esfinge de Tebas é fortemente marcada por mais um traço: além do corpo, mas decorrente dele, ela fala com uma voz humana. Ela tem uma linguagem, uma lógica e um intelecto; este último, inclusive, de uma espécie superior (Eurípides, *As Fenícias*, v. 48). Em seu aspecto humano, a Esfinge é precisamente uma mulher adulta com quem se pode conversar: poderia ser de alguma significância o fato de que ela incorpora essa colisão de monstro e sujeito feminino discursivo? (CONNELL, 2013, p. 51)

A esfinge com a qual Édipo se depara, é, notavelmente, aquela Tebana, talvez uma metáfora para o que há de instintivo e colérico no aprisionamento do feminino. Metade besta, metade humana, também coloca sua existência em risco ao elaborar um enigma que pode, eventualmente, ser solucionado, como faz aquele que tem os pés inchados. E a solução do enigma é, invariavelmente, o seu abafamento, a imposição do seu silêncio, a destruição do seu segredo: que é o ponto mais essencial da sua natureza.

Édipo, assassino de seu pai, marido de sua mãe, Édipo, o decifrador do enigma da esfinge! O que nos diz a misteriosa tríade dessas ações fatais? Há uma antiquíssima crença popular, persa, sobretudo, segundo a qual um sábio mago só podia nascer do incesto, o que nós, em relação a Édipo, o decifrador do enigma e desposante de sua mãe, devemos interpretar imediatamente no sentido de que lá onde, por meio das forças divinatórias e mágicas, foi quebrado o sortilégio do presente e do futuro, a rígida lei da individuação e mesmo o encanto próprio da natureza, lá deve ter-se antecipado como causa primordial uma monstruosa transgressão da natureza – como era ali o incesto; **pois como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural?** Este conhecimento eu o vejo cunhado naquela espantosa tríade do destino edipiano: aquele que decifra o enigma da natureza – essa esfinge biforme -, ele mesmo tem de romper também, como assassino do pai e esposo da mãe, as mais sagradas ordens da natureza. Sim, **o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisiaca, é um horror antinatural, que aquele que por saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza** (NIETZSCHE, 2017, p. 62, grifos meus).

No trecho, notavelmente, Nietzsche problematiza a trajetória do Rei Édipo: sábio, mas incapaz de perceber a veracidade nas palavras de Tirésias. O comandante de Tebas é aquele que, mesmo tendo olhos, não enxerga e, sendo assim, merece a auto-condenação à cegueira, desferindo em si mesmo duas punhaladas, condenando-se, também, ao exílio, equivalente à morte, para um cidadão grego e, mais ainda, ocupante de uma posição nobre. O mito de Édipo, entre tantos outros pontos, tematiza o acesso aos interditos, a transgressão daquilo que é natural, e as consequências resultantes disso. E somente através da sustentação de um comportamento anômalo é possível acessar determinados segredos. Assim sendo, destruir segredos e enigmas invioláveis é destruir, também, a si mesmo, porque aquele que decifra, rompe com ordens sagradas.

Para as bestas selvagens, o que é reconhecido por nós como fisiologicamente antinatural – o incesto e o parricídio, no caso de Édipo – simplesmente inexistem, uma vez que os animais são puro instinto. Deste modo, o

conceito do que é aparentemente natural, para os seres humanos, do ponto de vista fisiológico, pode estar também permeado pelo que é próprio do hábito, dos costumes, da moral, da cultura e estes valores são solidificados pela linguagem e pelo discurso, os sistemas que organizam e permitem a existência e a manutenção das civilizações. Assim sendo, se pudermos criar um paralelo entre o que é percebido como organicamente antinatural, presente na trajetória de Édipo, e o que é visto como antinatural numa perspectiva sociológica, Antígona e Aurélia têm trajetórias semelhantes: erguer-se, apropriar-se do discurso, atrever-se a falar e atrever-se a ser não é natural ao que socialmente entende-se como parte do feminino, nas comunidades em que cada uma habita. Assim como o Rei Tebano rompe as sagradas ordens da natureza, exigindo que ela entregue seus segredos e apunhala-se, por conta disso, no abismo da destruição, ambas rompem ordens sociais tão profundas que parecem partes fisiológicas dos seres humanos: Antígona inventa a mulher enquanto indivíduo agente; Aurélia inventa a mulher insubmissa. Ambas, altivas, apunham-se: Antígona não será esposa, terá filhos ou voltará a ver a luz do sol. Aurélia, esposa, supostamente não conhecerá a felicidade conjugal. Ambas apostaram a si mesmas e foram condenadas. Mas gritaram: o que é ainda maior que a condenação.

### 3 A QUITAÇÃO DAS AÇÕES

“Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens.”

(Nísia Floresta)

Quitação, num entendimento corrente da palavra, pressupõe uma transação comercial. Deste modo, quitar remete a “saldar (uma dívida), desobrigar-se” (CUNHA, 1997, p. 658). Porém qual termo usar quando a dívida a ser saldada não é de ordem material? Como devemos nos referir quando essa aliviada desobrigação refere-se a costumes e práticas que, assim como débitos financeiros, também aprisionam – e talvez ainda muito, muito mais? Com um recibo ou outro documento equivalente é considerada a prova do pagamento numa negociação e então liberta-se o sujeito do acordo. Libertar-se das amarras dos costumes, porém, parece ser um movimento infinito, porque ainda que não se aperceba disso, a libertação de tais amarras não é um ato individual, é coletivo. Diferente da quitação de um débito, em que um ente encerra um acordo com o outro ao final do pagamento, estando as partes envolvidas, teoricamente, em comum acordo com a transação, um costume (e todas as suas ressonâncias) não se encerra com um ato individual de libertação. Jamais estaremos livres das correntes enquanto um indivíduo em condição semelhante estiver aprisionado, o que se aplica, naturalmente, à condição de subalternidade das mulheres.

Nem sempre, ademais, ações de grandes mulheres históricas permanecem no imaginário popular. Em se tratando do Brasil, para exemplificar, “várias famílias guardam a tradição de avós quase rainhas que administraram fazendas quase do tamanho de reinos. Viúvas que conservaram e às vezes desenvolveram grandes riquezas” (FREYRE, 1996, p. 95), ou seja, de mulheres reais que alvoroçaram a ordem e os pilares da sociedade patriarcal, mostrando “até que ponto era do regime social de compreensão da mulher, e já não do sexo, o franzino, o mole, o delicado, o frágil do corpo, a domesticidade, a delicadeza exagerada” (FREYRE, 1996, p. 95). Em outras palavras, condicionar as mulheres à ideia de sujeição aos homens é um

regime social, não uma característica intrínseca ao sexo, como discursos diversos – religiosos, políticos, familiares, escolares, entre tantos outros – ao longo da história ainda nos fazem querer acreditar. Oras: numa relação de dominação, é mais fácil manter o controle se o elemento que se pretende dominar acredita ser inferior e, por isso, a hegemonia de uma parte sobre a outra supostamente se confirma. Muito estranhamente, neste aspecto, o pensamento de Gilberto Freyre, em *Sobrados e mucambos* (1936), parece ser asseverado por Simone de Beauvoir no seu *O segundo sexo* (1949) quando ela faz a célebre e diversamente revisitada afirmação:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2016b, p. 11)

Não há nada, no íntimo dos seres, que justifique a subalternização pelo gênero além da construção e da manutenção de um imaginário abjeto que fundamenta a dominação como parte intrínseca de uma suposta natureza, pois “a identidade sexual do homem e da mulher, além da diferença orgânica dos sexos, supõe um complexo processo de identificações no qual estão em jogo as instâncias ideais do ego, ego-ideal, ideal do ego e superego” (ROCHA, 2002, p. 136). Em outras palavras, toma-se como biologicamente natural das criaturas humanas uma lógica que é puramente simbólica. Essas mulheres administradoras das fazendas, assim como tantas outras em espaços e condições variadas, em seus movimentos de soberania, ainda que ajam de maneira individual, cada qual como heroína de sua própria vida, dinamizam, também, a coletividade, numa perspectiva inspiradora para outras mulheres em condições inferiorizadas. E talvez seja por isso mesmo que elas caíam, muitas vezes, naquelas lacunas intencionais: várias famílias têm exemplos de grandes mulheres que em poucas gerações não são mais lembradas e os nomes de algumas, somente, são preservados em documentos ou livros. Cite-se aqui, a título de exemplo, o caso de Bárbara de Alencar<sup>11</sup>: considerada a primeira mulher presa política do Brasil, conhecemos largamente apenas as obras e memórias de

---

<sup>11</sup> A pernambucana Bárbara de Alencar é considerada heroína da Revolução Pernambucana (1817) e da Confederação do Equador (1824). Mudou-se com a família, ainda adolescente, para o Ceará, estado em que recebeu algumas homenagens, como uma estátua na cidade de Fortaleza, porém não se sabe exatamente como era a sua fisionomia, uma vez que não restou nenhuma imagem sua de época. Morreu no ano de 1832, depois de várias peregrinações fugindo em virtude da perseguição política. Em 22 de dezembro de 2014, através da Lei 13.056, teve seu nome inscrito no Livro dos Heróis da Pátria.

José de Alencar, seu neto. Seria Bárbara, em verdade, a nossa *Senhora*? É incômodo, para a manutenção das estruturas de poder, que memórias de mulheres que se autogovernam sobrevivam.

A obra de ficção, porém, além de desobediente, tem um quê de teimosia. Se as mulheres quase não sobrevivem no nosso imaginário como agentes históricos e permanecemos pensando que quase todas se deixaram dominar voluntariamente através dos tempos, as narrativas, desde a Antiguidade, assim como produzem Penélopes que esperam passivamente, produzem Antígonas desafiadoras da ordem. Lembremo-nos da sua resposta, impávida, para Creonte, quando ele a pergunta (v 510) “E te atreveste a desobedecer às leis?”:

(...) e não me pareceu  
 Que tuas determinações tivessem força  
 para impor aos mortais até a obrigação  
 de transgredir as normas divinas, não escritas,  
 inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,  
 é desde os tempos mais remotos que elas vigem  
 sem que ninguém possa dizer quando surgiram.  
 E não seria por temer homem algum,  
 nem o mais arrogante, que me arriscaria  
 a ser punida pelos deuses por violá-las.  
 Eu já sabia que teria de morrer  
 (e como não?) antes até de o proclamares,  
 mas, se me leva a morte prematuramente,  
 digo que para mim só há vantagem nisso. (...) (SÓFOCLES, 2006a, p. 219)

Para Antígona, honrada e certa da própria decisão, não intimidaria a tirania de mortal algum, desde que cumprisse as leis imemorais dos deuses, com a impressionante consciência de que a arrogância das decisões do Rei-*Pater familias* não pode suplantar o seu dever de cultuar os antepassados, dando a Polínicos o funeral adequado, da mesma forma que não pode suplantar o seu direito de irmã, expresso no verso 55: “ele não pode impor que eu abandone os meus” (SÓFOCLES, 2006a, p. 203). A condenação à morte foi para Creonte, deste modo, a maneira que a sobrinha quitaria a dívida da sua insolência perante o homem. A morte prematura, para Antígona, ainda que lamentosa e sofrida pela condenação, é uma *vantagem*, segundo seu próprio discurso, diante dos sofrimentos da sua existência. Para além do texto: a terrível condenação de Antígona é uma vantagem para as personagens femininas surgidas depois dela, surgidas, então, em um mundo em que os levantes femininos são possíveis, estando Aurélia entre elas, entre essas filhas insurgentes da ordem do domínio. Irromper-se contra essa ordem antinatural

de dominação, com tantos e tantos séculos e tentativas sem fim de fazer parecer a sujeição como intrínseca aos corpos é, a partir de Antígona, ficcionalmente possível.

### 3.1 ANTÍGONA, UM POSSÍVEL PRIMEIRO LEVANTE DO FEMININO

Uma das coisas mais difíceis é quebrar velhos hábitos. Por que mudaríamos a imagem de Antígona, a heroína piedosa que sepulta o irmão e paga esse gesto louvável com a vida?

(Kathrin Rosenfield)

A tragédia de Antígona, segundo Albin Lesky (1995), foi persistentemente desconhecida durante muito tempo, ainda que exprimisse muito claramente pensamentos fundamentais inerentes à experiência da vida humana, como a “fragilidade das ilusões humanas, característica essencial da tragédia de Sófocles” (LESKY, 1995, p. 307), e a causa desse desconhecimento seria a amplamente aceita leitura de Hegel sobre o conflito entre o direito de Creonte enquanto rei de Tebas *versus* o direito natural de Antígona em enterrar o seu irmão:

A principal oposição, que particularmente Sófocles tratou da maneira mais bela, a exemplo de Ésquilo, é a que se dá entre o *Estado*, a via ética em sua universalidade espiritual, e a *família* como eticidade natural. Estas são as mais puras potências da representação [Darstellung] trágica, na medida em que a harmonia destas esferas e o agir plenamente concordante, no interior de sua efetividade, constitui a realidade completa da existência ética. É suficiente recordar a esse respeito *Sete contra Tebas* de Ésquilo, e mais ainda a *Antígona* de Sófocles. Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potência imperante da vida pública e do bem coletivo. (HEGEL, 2004, p. 253)

A interpretação do filósofo alemão, que trata, em linhas gerais, da oposição entre a obediência ao *Estado* e a obediência à *Família*, é, em verdade, deveras elucidativa no que se propõe a observar, abrindo campos férteis de análise na seara da filosofia, do direito, do estudo da história, da sociologia, mas deixou diversas outras chaves de leitura apagadas, ainda opinião de Lesky, por causa da autoridade intelectual de Hegel. É um pouco óbvio afirmar que o texto literário admite diversas interpretações porque é polissêmico: é um pouco óbvio na mesma medida em que é real. Esgotar um texto da grandiosidade de *Antígona* em apenas uma interpretação, ou em derivações e releituras dessa mesma interpretação, como é o caso de leitura

hegeliana, é empobrecer o texto, ainda que as observações do filósofo sejam pertinentes e, eventualmente, um ótimo ponto de partida para a leitura e reflexão sobre a obra em nossos tempos. Mas óticas de interpretação dos grandes textos são inesgotáveis: muitas chaves abrem as portas do possível, cada qual pra um destino, assim como são diversos os caminhos de Alice quando atravessa a toca do coelho.

Assim sendo, para além dos conflitos que representam a oposição Estado x família, mas ainda refletindo sobre uma estrutura dual, é possível e indispensável perpassar pelo conflito de gênero, uma vez que estamos falando de relações de dominação homem - mulher. A sociedade grega, como sabemos, era androcêntrica, e a família uma associação muito mais religiosa que afetiva, visto que a vida e a política não eram dissociadas da religião e uma vez que os laços de um grupo familiar dependiam muito mais do culto aos mesmos antepassados que das relações de afeto: através do casamento, a mulher deixava de ser filha do pai e era considerada filha do marido. Deste modo, “a filha não podia continuar o culto, porque, no dia em que se casasse, renunciaria à família e ao culto do pai, e passava a pertencer à família e religião do marido” (COULANGES, 1961, p. 75), cultuando os antepassados do novo grupo familiar. A figura desejada era a do filho homem, que manteria viva a descendência da família, o varão que era necessário, “era ele que os antepassados, a família e o lar reclamavam” (COULANGES, 1961, p. 75). A relação entre os gêneros é claríssima: de um lado a necessidade e a manutenção, do outro, pertencimento e posse.

Encontrando-se morto o pai, mortos os irmãos, Antígona estava, então, dentro da ótica religiosa e organizadora do mundo helenístico, submetida a Creonte e suas ordens, uma vez que ele era o seu parente homem mais próximo e haja vista que o “destino feminino era ser transferida da posse de um homem para a de outro durante toda a sua vida: primeiro o pai ou parente mais próximo, depois o marido, em caso de viuvez, os filhos ou, novamente, o parente masculino mais próximo (BERQUO, 2014, p. 1990)”. Mas a lei dos deuses é clara sobre o sepultamento dos mortos e o corpo de Polínicês não poderia ficar sem os sagrados ritos, pois “sem uma lágrima, o cadáver insepulto / irá deliciar as aves carniceiras” (SÓFOCLES, 2006a, p. 202), o que era um desrespeito à instituição da família, às leis dos deuses e aos próprios sentimentos piedosos da heroína pelo irmão, já que está em jogo o “direito do morto, direito esse que nenhuma arbitrariedade pode ofender” (LESKY, 1995, p. 307), nem mesmo toda a autoridade do tirano.

Antígona é a oposição de duas normas jurídicas: *athemistia*, a ilegalidade de uma decisão, cifrada em Creonte, que representa uma polis especial, a polis sofista, em contraposição a *thêmis* ou *nômos*, inserida na decisão de Antígona, que representa a religião, a consciência individual (BRANDÃO, 1985, p. 53).

Retomando a interpretação hegeliana, fica posta a oposição entre lei do Estado e lei da Família, que engloba a religião, da qual podemos desaguar para a oposição de gênero entre o homem, representação do domínio, e a mulher, ente dominado. Contudo, além do jogo de oposições temos uma problemática particular que vai adiante dos jogos de opostos: a presença da escolha, que só é possível através da tomada de consciência individual. Como escolher quando não se tem o controle sobre si mesma, quando sua própria existência é subordinada a outrem? Mais ainda: como se permitir decidir e escolher quando não se é considerada um indivíduo?

O homem grego, educado através dos poemas homéricos, tem como exemplo fundamental a conduta dos heróis, pois

A evocação do exemplo dos heróis famosos e do exemplo das sagas é para o poeta parte constitutiva de toda a ética e educação aristocráticas. Temos de insistir no valor deste fato para o conhecimento essencial dos poemas épicos e da sua radicação na estrutura da sociedade arcaica. Mas até para os Gregos dos séculos posteriores os paradigmas têm o seu significado como categoria fundamental da vida e do pensamento (JAEGER, 1994, p. 59).

Nessas obras, fundamentais para o processo educativo dos cidadãos<sup>12</sup>, os gregos encontravam valores e virtudes heroicos a serem seguidos e reproduzidos. Entretanto, é nessas obras, também, que encontramos mulheres silenciadas como Penélope; violentadas como Cassandra; raptadas como Helena; o que podemos supor também fazer parte do entendimento educativo de como os homens deviam tratar as mulheres e de qual o lugar das mulheres naquela sociedade, já que várias dessas violências, nos mitos que darão substância às epopeias e às tragédias, são praticadas por Deuses<sup>13</sup> e Heróis. Em contrapartida, a figura de Antígona torna-se

<sup>12</sup> É válido lembrar que as mulheres atenienses, contexto sociopolítico semelhante ao que se passa a *Antígona* e de onde Sófocles era originário, eram consideradas cidadãs apenas se fossem livres, filhas e esposas de cidadão, mas não tinham participação política e pública na *Polis*, logo, este termo deve ser observado com cuidado. Elas também não eram educadas formalmente, aprendendo apenas as atividades domésticas que viessem a ser úteis após o casamento.

<sup>13</sup> Podemos citar aqui alguns exemplos míticos do tratamento cruel com as mulheres: O rapto de Europa por Zeus, transformando-se em touro para ganhar a confiança da jovem; O rapto de

emblemática, em um rol de mulheres silentes e desestimadas, porque ela desobedece conscientemente e sem arrependimentos o homem do qual era posse, respeitando os próprios valores, neste caso, as leis sagradas. Em um mundo de mulheres-posse, ela desabrocha como indivíduo, alteando-se, levantando-se.

Não temos, a toda hora, que levantar nossos tantos fardos de chumbo? Não precisamos, para tanto, levantar a nós mesmos e, forçosamente - de tão vasto fardo e de tão pesado o chumbo levantarmos-nos todos juntos? Não há uma escala única para os levantes: eles vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto. O que somos sob o chumbo do mundo? Titãs derrotados e, ao mesmo tempo, crianças dançantes, quem sabe futuros vencedores. Titãs derrotados, é claro: como Atlas e seu irmão Prometeu, que se levantaram contra a autoridade unilateral dos deuses do Olimpo e depois foram derrotados por Zeus e punidos, um a sustentar nos ombros todo o peso do céu (castigo sideral) e o outro a ter o fígado devorado por um abutre (castigo visceral). Foi como os titãs se tornaram pobres “culpados”, castigados pela lei olímpica. No destino comum a muitos levantes, eles *caíram* ao tentar tomar o poder no Olimpo. É a única lição a se extrair dessa história? De forma alguma. Pois eles *libertaram* o gênero humano, transmitindo – para compartilhar, tornar comum – uma parte crucial do poder dos chefes: cetero saber (no que se refere a Atlas: a ciência da Terra e das estrelas) e certo *know-how* indefinidamente prolongáveis. E só Deus sabe como os deuses detestam que se revelem a todo mundo os seus segredos de Polichinelo: por exemplo, que basta esfregar duas pedras no escuro e se obtém o milagre do fogo e da luz. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16)

No destino comum a muitos levantes, Antígona, Titã derrotada, cai ao tentar tomar o poder sobre si mesma e sobre as suas decisões, levantando-se contra a autoridade unilateral do homem-deus, castigada como Atlas e Prometeu, enterrada viva, servindo de exemplo para outros levantes de mulheres, que deveriam portar-se como Ismene. Também não é, de forma alguma, a única lição a se extrair da sua história: ela torna indivíduo e liberta as ações de outras mulheres, que se seguem e seguirão a ela. Ainda que Antígona tenha se levantado contra a ordem de Creonte, seu tutor, em favor da defesa das leis eternas e não escritas e dentro da lógica religiosa da necessidade de enterrar o irmão, sua narrativa é, para, além disso, o alvoroço na ordem de dominação estruturante de toda uma sociedade, o que é profundamente simbólico porque é a possibilidade da mulher ser um indivíduo autoconsciente, agente e portador de discurso, independente de um outro ser tutorando-a, dominando-a, em uma comunidade em que a existência da mulher era

---

Perséfone por Hades; A transformação de Io em novilha para que Zeus fugisse dos ciúmes de Hera, sua esposa; Medusa, estuprada por Poseidon, condenada e transformada em monstro; Atalanta, abandonada recém-nascida pelo pai, que queria apenas filhos homens; entre diversos outros.

subordinada à do homem. Levantar-se é abrir as janelas do possível, desde o mais minúsculo gesto ao mais gigantesco movimento.

### **3.1.1 Antígona: gestos, movimentos, levantes**

Um levante é um gesto político porque é um gesto de indignação e revolta contra determinada ordem: “seres humanos fazem levantes em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (BUTLER, 2017, p. 23). Os levantes são gestos viscerais de consciência sobre a condição humana de ser e estar no mundo e das fronteiras da subjugação, gestos que normalmente procuram “dar fim a uma condição da qual se padeceu por mais tempo que o razoável” (BUTLER, 2017, p. 23), visando transformar determinada realidade. A insurreição de um levante é a pulsão de mudança da ordem estabelecida e da reorganização do mundo, do desejo de retirar os fardos dos nossos ombros, de um desejo essencialmente libertário.

Os ecos percorridos por um levante, porém, são incalculáveis, tanto em dimensão, como em percurso: às vezes, são fósforos acesos na escuridão, consumidos em poucos segundos e retornando ao breu de antes. Outros levantes têm, como resultado, a reestruturação da ordem social, como os movimentos sufragistas que, finalmente, garantiram às mulheres o direito ao voto. Em outros caminhos, o levante se ressignifica e, às vezes, nem é possível saber mais de onde ele veio: “são imensas ainda as possibilidades, assim como o levante é um gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo [...]. O campo dos levantes é potencialmente infinito” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17), porque é potencialmente infinito o desejo humano.

Outrossim, além de um gesto de revolta e de um impulso de desejo, o levante é uma ação coletiva. “Um indivíduo certamente pode se opor sozinho a uma lei injusta e de maneira heroica desafiar os imperativos baixados por essa lei, mas um ato individual, por mais provocador que seja, não constitui um levante” (BUTLER, 2017, p. 23), pois quem se levanta, se levanta em conjunto. Como a trajetória de Antígona, deste modo, pode ser considerada um levante se ela se levanta sozinha

contra Creonte? As narrativas míticas, materializadas artística e textualmente nas epopeias e nos dramas, forneciam, como vimos, os modelos de conduta para o homem grego. Abrindo brechas de permissão para o anacronismo, não poderiam esses mesmos textos servir como modelos de como agir ou não agir para as mulheres? Lembremos que “as tragédias estão entre as primeiras obras nas quais podemos rastrear o uso deliberado, embora muito discreto, de anacronismos que enriquecem os velhos mitos ancestrais com referências da atualidade política e social da época clássica” (ROSENFELD, 2016, p. 15).

Ainda que elas não fossem, em sua esmagadora maioria, educadas de maneira formal, o imaginário mítico circulava socialmente porque não era somente imaginação. Os mitos, estruturantes para um povo, são um conjunto de histórias sagradas, primordiais e reais para as comunidades que nele creem, porque são verdadeiras “todas aquelas que tratam das origens do mundo” (ELIADE, 2016, p. 13), são verdadeiras todas aquelas histórias que contam como uma realidade passou a existir, inclusive as condutas de revolta e dominação, não somente as virtudes heroicas. É, deste modo, ingênuo pensar que todas as mulheres gregas, que ouviram os mesmos mitos ouvidos pelos homens, através de uma profunda dimensão religiosa e organizadora da vida, se deixaram silenciar, raptar e violentar obstinadamente, sem um mínimo de questionamento, ainda que, como o levante de Antígona, os seus motivos fossem orientados por uma lógica religiosa ou familiar, por exemplo.

Neste contexto, Antígona convida Ismene para enterrar o corpo do irmão, mas a princesa mais nova recusa, ainda que pesarosa, mantendo-se dentro da ordem social de dominação do gênero:

Agora que restamos eu e tu, sozinhas,  
 pensa na morte inda pior que nos aguarda  
 se contra a lei desacatarmos a vontade  
 do rei e a sua força. E não nos esqueçamos  
 de que somos mulheres e, por conseguinte,  
 não poderemos enfrentar, só nós, os homens.  
 enfim, somos mandadas por mais poderosos  
 e só nos resta obedecer a essas ordens  
 e até a outras inda mais desoladoras.  
 Peço indulgências aos nossos mortos enterrados  
 mas obedeço, constrangida, aos governantes;  
 ter pretensões ao impossível é loucura. (SÓFOCLES, 2006a, p. 203)

O que se pode notar, centralizadamente, através do discurso de Ismene é um questionamento: como enfrentar as ordens dos homens se somos mulheres? Se para ela o impossível não se deve nem tentar, Antígona deseja, escolhe o caminho do impossível e faz dele uma possibilidade, iniciando o enterro do irmão, ainda que descoberta pelo guarda de Creonte, uma vez que não fazia parte do seu intento esconder o ato, porque ela age através do seu desejo e da sua consciência. De um lado, ficam Ismene e o domínio, do outro, ficam Antígona e o levante e este constrói Antígona como um indivíduo, porque é dela a consciência, o discurso e a ação em um ambiente no qual as mulheres são fornecedoras de filhos homens que continuem o culto, apenas.

A trajetória de Antígona é um texto poético, e o texto, assim como o mito, é composto por alegorias e imagens simbólicas. Deste modo, “como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E, como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto gesto de levante?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 18) A princesa tebana age sozinha e, por ser solitária, sua ação não poderia ser um levante, mas estamos falando sobre símbolos e sobre a perpetuação da memória dos símbolos através dos tempos: “a Antígona de Sófocles não é um ‘texto qualquer’. É um dos actos duradouros e canónicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política” (STEINER, 2008, p. 13) e, porque não dizer, da nossa consciência de quando a sujeição deve chegar ao fim.

Ainda que o levante precise de uma ação coletiva, no mundo em que habitamos, para acontecer, entrar em conexão com este texto sofocleano, distante 20 séculos de nós e que reinterpreta um mito originário, nos faz pensar de modo simbólico na nossa própria existência e nossa consciência do que é ou não aceitável. Sem a presença do conflito trágico que exhibe as situações insolúveis, que se preocupa profundamente com a questão do destino dos seres humanos, “Antigone seria só uma criatura sentimental; o conflito lhe revela a força do seu imperativo de consciência que lhe impôs a resistência – e assim Antigone se tornou o símbolo permanente de todas as resistências” (CARPEAUX, 2012, p. 49). Agindo sozinha, mas simbolizando a resistência e, ainda mais, a resistência de uma mulher sobre o poder materializado pelo homem; sobre o meio e a comunidade; sobre os costumes que sufocavam sua subjetividade; aqui, o levante torna-se coletivo, social. Daí, as condutas de coragem e firmeza espalham-se, remodelam-se e tornaram-se

tantas outras personagens femininas entendidas, a partir de então, como indivíduos, porque o ecoar do levante é infinito.

### 3.1.2 Com que esperança a sorte nos acena?

Altivo é o ser *orgulhoso, digno e que tem amor próprio*. Por outro lado, este mesmo conceito de altivez pode ser relacionado com quem é *soberbo, arrogante e que age com presunção*. Um conceito paradoxalmente antitético: como se constituir, ao mesmo tempo, um indivíduo honrado e insolente? Ainda mais: como ser um indivíduo quando o seu próprio ser, quem se é enquanto sujeito é, durante toda a vida, subtraído de si mesmo, sendo posto a todo o tempo em negação, em subordinação a outrem? Como ser quando o seu *ser* é negado? Levantar-se contra a ordem, então, é uma resposta às situações que chegaram ao limite e ressobraram. Sem a impertinência, o discurso das mulheres jamais seria ouvido, porque o que se espera é que elas nem o tenham, uma vez que deter o discurso pressupõe poder, negado às mulheres desde que se pôde documentar a realidade através da escrita, a menos que a negação seja impossível, como foi impossível não reconhecer o talento das irmãs Brontë quando elas revelaram-se as verdadeiras autoras dos romances escritos, com pseudônimos masculinos, e extraordinariamente elogiados na Inglaterra vitoriana.

Ser mulher é, a todo o momento, ser resistente nas sociedades que, independente do tempo, tentam abater sua natureza, seja trancafiada no gineceu, seja subtraindo-a na figura do marido após o casamento. E, se o simples fato de existir pode ser um incômodo, ousar falar e dominar o discurso é imperdoável: o discurso pressupõe uma fala pública, pois “o discurso é um modo de agir uma forma pela qual as pessoas agem em relação às outras pessoas” (FAIRCLOUGH, 2001, p.63), mas às mulheres, o espaço disponibilizado é o do interior, é o espaço do comedimento e da introversão. A diferença entre linguagem e discurso é extremamente tênue, porque os seus conceitos são interdependentes. As mulheres se comunicam com o mundo e entre si, mas com um tipo específico de linguagem, estereotipada através dos séculos e presente ainda hoje no nosso imaginário. Em *As fenícias*, tragédia escrita por Eurípedes, que propõe um enfoque feminino no

contar a narrativa dos labdácidas, o preceptor de Antígona, também presente nesta obra, revela claramente qual a linguagem das mulheres:

Entra, filha, recolhe-te a teus  
apostos de donzela, agora que satisfizeste  
a curiosidade, vendo o que desejavas ver.  
Uma multidão de mulheres, atraída pelo  
tumulto geral, aproxima-se do palácio real.  
Resmungar é coisa de mulher. Se uma  
coisinha de nada cai na boca delas, acrescentam  
mais isso, mais aquilo... E como gostam de  
falar besteira uma com a outra! (EURÍPEDES, 2008, p. 34)

Ou seja: é perceptível que às mulheres se ensina a fala, a linguagem corriqueira, suficiente para os resmungos e para as besteiras umas com as outras, mas podando as possibilidades de uma maior articulação e expressão do pensamento, limitando o vocabulário, inclusive. Besteiras, já que não eram educadas, logo, não dominariam os campos do conhecimento, como a filosofia, seara dos homens, porque anda ladeada pelo conhecimento e, lembremos do que supostamente foi dito por Francis Bacon: conhecimento é poder. “Existe uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, havendo portanto uma relação entre prática social e estrutura social, em que a segunda é tanto uma condição para a primeira quanto um efeito dela” (FAIRCLOUGH, 2001, p.64), ou seja, manter as mulheres sem o domínio do discurso, revelando-lhes somente a linguagem suficiente para os resmungos e as besteiras, é a garantia de manutenção da estrutura social de dominação dos homens sobre as mulheres. Retirar das mulheres o conhecimento sobre sua própria condição, retirando, também, as ferramentas que as façam questionar as estruturas, é uma arma quase indestrutível de manutenção do domínio através do gênero. Jamais se espera ouvir a voz das mulheres e, quando há o irrompimento, o grito, o levante, nas palavras próprias de Antígona, dirigindo-se a Creonte:

Então, por que demoras? Em tuas palavras  
Não há – e nunca haja! – nada de agradável.  
Da mesma forma, as minhas devem ser-te odiosas. (SÓFOCLES, 2006a, p. 221)

São odiosas as palavras de Antígona para Creonte, como são odiosas as palavras e o discurso das mulheres aos ouvidos dos homens, porque a articulação e expressão do pensamento, que vá além do resmungar, pressupõe a ponta do

iceberg: perda do controle, do poder, da dominação. Através do silêncio, é clara a falta de autoridade sobre as próprias ações, sobre as próprias vontades. Quando o discurso se faz ouvir e vira grito existe possibilidade de retorno ao claustro? Antígona morre, mas não morre definhando, como desejou e ordenou o tio. Ela mantém-se no domínio de si mesma até o final. Morre, mas morre arrastando Creonte para a maldição.

O homem, a mais maravilhosa das maravilhas, aprende sozinho a usar a fala (verso 405 da *Antígona*): ele se ensina a falar. Diferente do fogo dos Deuses, roubado por Prometeu e entregue aos homens, a fala não é mediada por nenhum elemento metafísico, ela é puramente humana. E este ser-humano-homem, desta forma, domina o discurso, toma para si o poder de criar e decidir mediado pela linguagem. Assim sendo, o que resta às mulheres, deixadas à margem da fala e da articulação do pensamento desde os tempos imemoriais, quando a existência dos grandes deuses ainda domina o mundo sem outros rivais metafísicos? E Antígona nos mostra que, se não é permitida a manifestação através da alocação, que se a dominação pelo *outro* não consente que o *eu* se expresse, mas tão somente que o *eu* exista, – da mesma maneira ruminante como existem os animais dos rebanhos arcádicos –, resta tender à rebeldia para, assim, fazer enxergar-se e enxergar a si mesma como um sujeito. Da mesma maneira que o homem aprende a falar por si só, é inevitável que a mulher, do fundo do seu imposto e abissal silêncio, se erga, rompendo a harmonia da tensão superficial da água, e desponte do abismo da mudez. Esta tensão, uma camada fina e aparentemente imóvel, inerte, espelhada, imutável: até o momento furioso do correr das ondas ou do pulo dos peixes. Às mulheres, o levante é fundamental para a existência, ainda que este se pague com sua felicidade, sua sanidade ou sua vida.

### 3.2 AURÉLIA ENQUANTO TENTATIVA DE SUBVERSÃO DO MODELO ROMÂNTICO DO FEMININO<sup>14</sup>

Diferente de outras heroínas do movimento literário em que está inserido *Senhora*, ou seja, o Romantismo brasileiro, percebe-se que Aurélia tem uma composição psicológica aprofundada, destoando em diversos momentos da representação comum das personagens femininas desta época, associada ao sentimentalismo, à passividade e à submissão. Aurélia é uma personagem ambivalente que ora condescende com os moldes entendidos do que é ser mulher no Brasil do século XIX, ora destrói os modelos e as relações de gênero, poder e dominação, quando diante de personagens masculinas como o tio e o marido, que deveriam deter o poder da regência da sua vida. Sendo assim, a construção da protagonista deste romance tenta subverter os modelos de feminilidade praticados pelas obras em prosa do Romantismo brasileiro. É interessante, também, observar que esta subversão ocorre de acordo com o foco narrativo que se apresenta em determinados momentos do enredo: nos ambientes de contato social, como os bailes e salões, a protagonista é representada de maneira habitual, e suas variações de comportamento são vistas como excentricidades e caprichos de uma moça muito rica. Nos ambientes domésticos, em que ela não precisa representar um papel social, Aurélia torna-se outra, causando desordem nas relações de gênero do período representadas na literatura brasileira produzida no Romantismo, dominando com destreza as figuras masculinas, sobretudo através do viés econômico, poder detido por ela, deixando os homens a mercê das suas vontades. Pretendemos, aqui, revisitar *Senhora* na construção de Aurélia a luz dessas dicotomias e conflitos existentes na obra.

---

<sup>14</sup> Esse tópico traz dados revisados e ampliados originalmente publicados por mim no periódico *Muitas Vozes*, sob título *Senhora: Aurélia enquanto tentativa de subversão do modelo romântico do feminino*, cuja referência completa é: SOARES, Taciana Ferreira; OLIVEIRA, Karine da Rocha. *Senhora: Aurélia enquanto tentativa de subversão do modelo romântico do feminino*. In: **Muitas vozes**. Ponta Grossa, v.7, n.2, p. 514-528, 2018.

### 3.2.1 Ela de propósito afrontava o esplendor do dia

“As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.” (ALENCAR, 1997, p. 215). Bem ao gosto romântico, deste modo encerra-se a obra *Senhora* (1875): com a consumação do casamento, assim como com a realização da felicidade e do amor conjugal entre Aurélia e Fernando, depois dos onze desafortunados meses de convivência experimentados pelo casal, promovidos pela temática da dualidade Amor *versus* Orgulho<sup>15</sup>, amplamente experimentada por vários autores que vivenciaram e produziram sob a estética romântica.

De maneira natural, não deixaria de ser diferente na produção de José de Alencar, que é considerado por críticos catedráticos da literatura brasileira, como Alfredo Bosi e Antonio Candido, um dos autores-pilares para a formação da literatura do país, bem como pela sua expressão nacionalista. Autor de dezenove romances (vinte, se contabilizarmos os dois volumes de *As minas de prata*), além de outras tantas crônicas e textos teatrais, a maioria da sua obra versa sobre a superação de conflitos para a consolidação do amor verdadeiro, uma vez que nas narrativas românticas “a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade” (D’INCAO, 2002, p. 234) e o autor explorará este tema com frequência. Se entre as classes menos abastadas a escolha do par poderia se dar de maneira mais física e, através do desejo, a exemplo da *pisadela e o beliscão*<sup>16</sup>, representados por Manuel Antônio de Almeida, entre o meio burguês, no qual se localizam as personagens do romance aqui analisado, o amor é representado como um estado da alma: “ama-se o amor e não propriamente as pessoas” (D’INCAO, 2002, p. 234), sublimando as relações afetivas para a realização dos casamentos, bem como dentro destes. O que nem sempre acontecia na vida fora dos livros.

Apesar de vista como clichê aguado para grande parte dos consumidores de literatura contemporânea, esta temática é responsável pela cristalização de um público leitor no país que procurava entretenimento, num momento em que este mesmo público era composto por “devoradores de folhetins franceses, divulgados

---

<sup>15</sup> Opto, aqui, por grafar Amor e Orgulho com letras maiúsculas por tratar-se de temas centrais e determinantes para o desenrolar da prosa urbana alencariana.

<sup>16</sup> Relembre-se que esta foi a maneira que Maria das Hortaliças e Leonardo Pataca, pais de Leonardinho, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* conheceram-se e começaram a relacionar-se no navio, vindo para o Brasil.

em massa a partir de 1830/40” (BOSI, 2006, p. 128). Não discutiremos aqui, porém, a qualidade destas produções, tanto das chegadas do exterior, como das produzidas aqui e espelhadas nos moldes europeus, questão que será posterior e rapidamente problematizada por Bosi em *História concisa da literatura brasileira*. O fato importante é que, bem escritas ou não, a produção e a circulação mais ampla dessas obras permitiu que a vida e os costumes brasileiros começassem a ser representados ficcionalmente de forma um pouco menos deslocada da realidade social do país, ainda que muitos romances do período tivessem uma formulação extremamente próxima a dos romances europeus. Sobre isso, inclusive, Roberto Schwarz (2012) afirma que o tom localista de Alencar se dá pelas personagens secundárias, como o “fazendeiro rico, o negociante, as mães burguesas, a governanta pobre, que se orientam pelas regras ou a favor da brutalidade simples” (SCHWARZ, 2012, p. 47), montando o corpo social do romance que orbita as personagens principais. Sem essas personagens-satélites então, restaria uma narrativa muito próxima dos romances franceses. Ainda assim, é o surgimento desses romances que movimenta não somente a produção de ficção no país, como também o registro da vida cotidiana.

Diante disso, pretendemos discorrer sobre a construção de Aurélia Camargo, protagonista do romance publicado em 1875, já bastante próximo da guinada Realista, sob a seguinte perspectiva, norteada pela questão de gênero: a forma que esta personagem funciona como uma tentativa de subversão do modelo feminino, representado nas obras em prosa do Romantismo brasileiro. Sendo as relações de gênero estruturas de poder e dominação, Aurélia transgride as normas e convenções sociais de domínio das mulheres, manipulando as personagens masculinas – o marido e o tio/tutor – que deveriam deter as rédeas do controle da sua vida – enquanto sobrinha/tutorada e esposa – assim como chocando as respeitáveis matronas fluminenses com as cotações do seu *mercado matrimonial*, repetidas sem acanhamento em ambientes como os salões e cassinos, para que todos no lugar pudessem ouvir. *Senhora* é um romance que se trata

da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. (CANDIDO, 2010, p. 15)

Criando uma personagem desejosa de vingança por ser preterida – apesar de todo o amor que sentia não só por Fernando, mas pelo próprio ideal de amor em si – frente outra moça que possuía alguma fortuna, Alencar desnuda uma problemática que perpassa questões de gênero, uma vez que Aurélia, sabendo do poder do dinheiro que possui, e detendo este poder após receber a herança do avô, faz de Fernando um objeto, da mesma forma que manobra o tio, Lemos, subvertendo, na relação com estas personagens, o que se espera dos padrões nos vínculos homem/mulher no século XIX.

É interessante perceber que a maior parte dessa tentativa de subversão do imaginário sobre a mulher ocorre na esfera privada, familiar e na psique da protagonista. Quando se trata da apreciação do narrador sobre os seus aspectos físicos, ou quando a personagem é observada por outras que convivem com ela no universo da obra – ou seja, quando ela é observada por outrem –, Aurélia, ainda que vista enquanto excêntrica e espirituosa, torna-se, como várias outras moças que povoam os romances românticos: “menina imensamente rica e formosa, desejada por todos” (ALENCAR, 1997, p.26). Deste modo, nos deteremos aqui, sobretudo, na análise de disparidades na percepção e da ação da protagonista entre os ambientes domésticos e os ambientes sociais.

Falamos, aqui, em *tentativa* devido ao encerramento do romance, inicialmente apontado, no qual o casal protagonista experimenta o *happy ending*, próprio da estética em prosa iniciada no Brasil por Macedo, com *A moreninha*<sup>17</sup>. Porém, Aurélia mostra-se, em diversas passagens da narrativa, rompendo com a languidez e a passividade, esperadas e idealizadas para o universo feminino no século XIX, constantemente refletida nas obras literárias produzidas no período, sobretudo Romântico, *corpus* desta análise.

A personagem, por exemplo, domina o tutor antes de se emancipar via casamento; subjuga o marido; é habilidosa com a matemática<sup>18</sup> (tida como um saber

---

<sup>17</sup> Sobre isto, é importante lembrar uma aparente controvérsia: alguns teóricos da literatura brasileira afirmam que o movimento romântico do Brasil teria sido iniciado com *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, publicado em 1843, como em *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré. Ainda encontramos alguns comentários no manual *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme de Merquior, que define esta mesma obra como pré-romântica. Em alguns outros ele é sequer citado, como é o caso da obra de Bosi mencionada neste trabalho.

<sup>18</sup> Podemos observar o trecho, entre diversos outros que denotam a habilidade da protagonista com os números: “A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para

masculino, como afirmado no próprio romance); mostra-se racional ao arquitetar a compra de Fernando; entre outros aspectos que fervilham entre as páginas da narrativa, causando estranhamento entre as diversas personagens presentes no universo interno do texto, assim como nos leitores, por serem tão destoantes do modelo de representação da mulher na época, bem como dentro do próprio conjunto da obra alencariana, uma vez que Aurélia tem o conhecimento da sua condição e o comando das suas ações, mesmo em comparação com os outros *Perfis de Mulher*, em que as duas outras protagonistas parecem ter suas ações muito mais conduzidas pelos fatores sociais que a protagonista de *Senhora*, que enfrenta essas estruturas, tumultuando-as.

### 3.2.2 *A lasciva salamandra, a fada encantada: uma personagem ambivalente*

A maior parte das personagens femininas encontradas nos romances românticos é, em sua maioria, plana, mas Aurélia, diferentemente das outras, não é uma, Aurélia é múltipla, característica da maioria das grandes personagens, aspecto que se desenrola até o encerramento da narrativa, visto que até às últimas páginas não sabemos o que motivará as suas próximas ações. Dado seu primeiro formato de publicação, em folhetim, explica-se aí parte da quantidade de reviravoltas e ganchos, típicas desta modalidade de edição, experimentadas pela protagonista. Para além deste fator formal, *Senhora* é um jogo com o leitor, no qual a protagonista ora dissimula seus sentimentos, ora tem recaídas que demonstram o que se passa realmente em seu íntimo, sem que estes *plot-twists* revelem, de fato, o desfecho:

Quem observasse Aurélia naquele momento, **não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante** e que influía em toda a sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. **Operava-se nela uma revolução.** (ALENCAR, 1997, p. 28, grifos meus)

Sabemos que algo acontece no íntimo de Aurélia, assim como sabemos da revolução que está por vir, mas as informações findam aí. A impressão que temos é

---

ela estudo de uma semana. Desde então, o caixeiro que ia à praça receber as ordens do patrão e levar-lhe os recados, era o Emílio, mas o corretor que fazia todos os cálculos e operações, ou arranjava o preço corrente, era Aurélia. Assim poupava a menina um desgosto ao irmão, e o mantinha no emprego a tanto custo arranjado. (ALENCAR, 1997, p. 82-83)”.

que, quando a protagonista está em cena, o movimento narrativo é sempre intrigante, enigmático, circular, diferente do que acontece com as demais personagens do romance, sobretudo as masculinas. Graciellen Moreira (2002, p. 84) pontua a existência de um desequilíbrio de gênero em *Senhora*, uma vez que a narrativa está repleta de homens fracos e/ou corrompidos: Pedro Camargo (pai de Aurélia), Emílio (irmão de Aurélia), Lemos (tio e tutor de Aurélia depois da orfandade), Fernando Seixas; enquanto que as mulheres são representadas como criaturas talentosas, moralmente fortes e corajosas, tais como Emília (mãe de Aurélia), Dona Camila (mãe de Fernando) e a própria Aurélia. Aqui, porém, nos deteremos nas figuras masculinas de Lemos e Fernando, que convivem ativamente com a protagonista após o recebimento da herança, e é após este fato que percebemos as maiores transgressões de Aurélia aos modelos românticos de representação feminina; assim como nos deteremos apenas na figura da heroína, uma vez que ela é quem tumultua, no romance, os modelos do ser mulher no século XIX. Ademais, vale lembrar que, no ponto em que a narrativa começa, Lemos já é o tutor legal de Aurélia, e deixa de sê-lo quando ela e Fernando casam-se. Já haviam morrido, então, Pedro, Emílio e Lourenço (o avô da protagonista), não sendo eles mais ativos na narrativa, apenas memórias que vão nortear os acontecimentos até o tempo presente do romance.

Adiante, é o terreno deixado cheio de pontas soltas ao longo do enredo que impulsiona a continuidade da leitura. José de Alencar, “ao fazer seus romances pensava, talvez, em charadas: sistemas cifrados de conhecimento que só se abrem a olhos que transpassam adornos e atavios” (PONTIERI, 1988, p.29). Desvendar o quebra-cabeça que Aurélia constitui só é possível nas duas últimas páginas do livro, com a revelação do testamento.

Para esta herdeira bonita, inteligente e cortejada, o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico – o alcance do dinheiro, esse “deus moderno” – e um pouco banal. (SCHWARZ, 2012, p. 43)

Este esquema de paralelas Amor/Orgulho; Pureza/Degradação; Perdão/Vingança; entre outros pares semelhantes, dá um tom de obscuridade à protagonista, o que conduz as outras personagens do romance que circundam

Aurélia à frequente sensação de enigma e espanto, em “um enredo latente de manobras secretas” (CANDIDO, 2012, p. 16). Se para as demais personagens é incômodo o tom esfíngico da personalidade quase indecifrável de Aurélia, assim como suas ações imprevisíveis, para o marido, soma-se ainda ao incômodo a cólera e o desespero:

– Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança! Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda resta algum brio. Mas esse insulto cortês cheio de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinção que o mundo inveja; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Por que não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 1997, p. 131).

Nos perfis, Alencar elabora o tema da mulher incompreensível, logo, o mistério e a ambivalência fazem parte da composição das protagonistas destes romances e *Senhora* atinge o apogeu deste formato. Se em *Diva* e em *Lucíola* as duas outras obras componentes dos *Perfis de Mulher*, os narradores são personagens também protagonistas do próprio texto, envolvidas emocionalmente com Emília e Lúcia<sup>19</sup>, tornando a perspectiva escolhida para o relato dos fatos pouco confiável, em *Senhora* o narrador é heterodiegético, o que possibilita passear pelas cenas com total liberdade, propondo-se no texto, inclusive, “unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu do destino dessa mulher singular” (ALENCAR, 1997, p. 20). Em outras palavras, se nos dois primeiros *Perfis de Mulher* os atos, sentimentos, emoções de Emília e Lúcia são interpretados, filtrados e narrados pelo olhar dos homens os quais elas se relacionam, Aurélia, por outro lado, tem a seu favor um narrador supostamente neutro<sup>20</sup> e descolado do enredo, comprometido apenas com a contação da narrativa.

Na obra aqui analisada, Alencar inicia uma concepção mais aprofundada da psique das personagens através da análise dos seus estados de espírito, ou, como

<sup>19</sup> São os pares amorosos dos outros *Perfis de Mulher* Paulo e Lúcia / Amaral e Emília. É um dado interessante lembrar que *Diva* e *Lucíola* estão intimamente ligadas, visto que o enredo de *Diva* é contado de Amaral para Paulo. Em *Senhora* também há referências à *Diva* como uma leitura feita por Aurélia, no segundo capítulo da parte *Resgate*.

<sup>20</sup> Lembre-se aqui da carta ao leitor de *Senhora*, em que Alencar afirma: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor (...).”

afirma Antonio Candido (2013, p. 540), na exploração da alma. Com esta fórmula, ultrapassam-se, assim, os moldes do romance de então, que transitam majoritariamente entre os temas indianistas ou do açucarado namoro burguês, acentuando a construção estrutural deste estilo narrativo, bem como ampliando as suas possibilidades enquanto criação da linguagem. A lente que conta o enredo de *Senhora* muda de foco constantemente e, diante disso, é possível para o narrador compor ambientes e pintar as personagens, sobretudo as femininas, cerne desta análise, de diversas maneiras, sem quebra da verossimilhança interna do texto, explorando, astuciosamente, o viés de Aurélia que irá brincar com a percepção do leitor e das demais personagens, seja sua faceta interna ou externa; ou ainda, nos dando as impressões sentidas pelas personagens que a rodeiam, em todo o seu ar de incompreensão e mistério quando se encontram diante da presença da protagonista.

Dito isso, encontramos descrições como a do trecho selecionado abaixo, na qual observamos a apresentação feminina corrente e apreciada pelo Romantismo:

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os harpejos de uma lira. Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. **Se Aurélia contava com o efeito de sua entrada sobre o espírito de Seixas, frustrara-se essa esperança;** porque os olhos do mancebo, nublados por um súbito deslumbramento, não viram mais do que um vulto de mulher atravessar o salão e sentar-se no sofá. A moça porém não carecia dessas ilusões cênicas. **Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias,** como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça. (ALENCAR, 1997, p. 60, grifos meus)

Neste trecho e através do segundo grifo, contados por um narrador que expõe a cena com distanciamento psicológico, é possível notar, inclusive, que a composição física de Aurélia coincide com a de diversas outras heroínas do Romantismo e do próprio Alencar. Frisa-se que o esplendor e a graça da personagem são naturais da sua existência e uma passagem considerável é dedicada a examinar os brincos da heroína, o que aparentemente pode parecer supérfluo. Porém, de maneira bastante discreta e em meio ao inchaço descritivo, o narrador também dá ao leitor indícios de que algo acontece de maneira estranha na cena, como pode ser observado no primeiro grifo, sem, no entanto, fornecer-nos a

certeza de que a entrada apoteótica de Aurélia havia sido planejada. Afinal de contas, planejada a entrada ou não, “o que se via e admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor”. (ALENCAR, 1997, p. 165), em toda a sua existência.

Em outro trecho, percebemos uma observação mais apurada do narrador sobre um estado de alma de Aurélia:

Aurélia viu o movimento. A saudação matinal do marido ia despertar suspeitas em D. Firmina. Seixas adiantava-se. A moça ergueu-se estendendo-lhe a mão, e inclinando a cabeça sobre a espádua com uma ligeira inflexão, apresentou-lhe a face, para receber o casto beijo da esposa. Aquela mão porém estava gelada e hirta, como se fora de jaspe. A face, pouco antes risonha e faceira, contraíra-se de repente em uma expressão indefinível de indignação e desprezo. Fernando só reparou nessa mutação quando seus lábios roçavam a fria cútis, cuja pubescência erriçava-se como o pêlo áspero do feltro. Retraiu-se involuntariamente, embora naquela circunstância a carícia dessa mulher, de quem era marido, o humilhasse mais do que sua repulsa. (ALENCAR, 1997, p. 119)

Aqui, a narração perde a concentração na mera descrição da aparência física da heroína, voltando-se para o rápido planejamento de uma situação para que D. Firmina não descubra a farsa do casamento, deixando que o marido beije a sua face. A personagem, que antes era deslumbrante, transmuda-se em uma estátua de pedra que tem estampada na face a repugnância pelo marido que se sabe vendido.

O enredo de *Senhora*, até a noite de núpcias dos protagonistas, não funciona de forma linear, o que robustece o jogo narrativo criado por Alencar, uma vez que, diferente da maior parte dos romances românticos em que a mocinha espera pelas ações do herói, aqui “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade” (CANDIDO, 2013, p. 540): eles, marido e tio, possuem o gênero a seu favor, em toda a força que isso pode representar no século XIX; já Aurélia possui em seu favor a engenhosidade e o poder econômico, utilizando-se disso com destreza. Conhecemos a protagonista, a princípio, através da sua expressão desdenhosa e das *chispas de escárnio*, proferidas diante do assédio da turba de pretendentes. Estas peculiaridades, por um lado, são percebidas como excentricidades e caprichos de uma moça endinheirada, a quem a alta sociedade fluminense desconhece as origens e o passado. Por outro lado, são o reflexo secreto da frustração, do orgulho e do desejo de vingança. Após a revelação para Fernando de que o casamento fora, na verdade, uma compra, o enredo funciona de maneira cronológica. Aí, porém, a

inconstância da construção de Aurélia já está bem definida e sedimentada aos olhares internos e externos: as demais personagens do romance e o leitor.

### 3.2.3 A rainha dos salões, a feiticeirinha dos ambientes domésticos

O aparecimento dos romances românticos, primeiramente importados da Europa e posteriormente produzidos por autores brasileiros, é o reflexo do processo de urbanização no país. Com isso, “surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas. A mulher começa a encontrar os caminhos que lhe permitirão abandonar o resguardo colonial, aparecendo e convivendo” (SODRÉ, 2002, p. 233). Deste modo, é de se esperar, então, que os romances produzidos no período reproduzam os valores culturais no que diz respeito à representação feminina nos textos ficcionais. Em vista disso, com esta movimentação social, bem como com esta referida mudança no paradigma cultural do país, que permite, agora, à mulher passar a ocupar os ambientes urbanos, ela, assim como o estudante, terá um papel característico no desenvolvimento da literatura, uma vez que o público leitor deste tempo será constituído majoritariamente por estes elementos “que consagrarão as reputações e definirão as preferências” (SODRÉ, 2002, p. 242). Além disso, são as mulheres pertencentes às classes mais altas, isentas de ocupações extradomésticas que, em sua maioria, terão acesso à leitura e preferirão consumir as narrativas (ainda que o público escolarizado no século XIX fosse bastante restrito<sup>21</sup>), já que “a possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas” (D’INCAO, 2012, p. 229).

Observe-se o primeiro parágrafo de *Senhora*:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante. (ALENCAR, 1997, p. 17)

---

<sup>21</sup> Segundo o Mapa do Analfabetismo no Brasil, no ano de 1886, 11 anos após a publicação de *Senhora*, o percentual de escolarizados no país era de apenas 1,8%.

É perceptível que Aurélia gera identificação nas leitoras já na abertura do romance, assim como reflete o ideal do que deveria e do que desejava ser a mulher burguesa. Além de rica, era formosa e uma musa adorada. Dos salões, espaço de convívio social que a mulher passa a ocupar, vendo e sendo vista, era a rainha. Num período em que as núpcias – evento central na vida das jovens moças, como evidenciado em tantos outros romances românticos – eram, também, um acordo entre famílias da mesma classe responsável pela manutenção do *status*, assim como também eram um mecanismo de ascensão social, Aurélia era venerada pelos rapazes solteiros, os ditos “bons partidos”. Este é o primeiro contato dos leitores com a protagonista: a representação do modelo exemplar de moça casadoira, que será a prendada boa esposa e boa mãe, imagem d’“o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças” (ALENCAR, 1997, p. 18).

Dito isso, segundo afirma Graciellen Moreira (2013, p. 36), “as representações sociais são, então, sistemas de interpretação que regem a relação do sujeito com o mundo e com os outros sujeitos, ao passo que orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais”. Ao longo de todo o enredo de *Senhora*, identificamos a representação social de um imaginário ideal do que é ser mulher no século XIX (e muito desse imaginário se arrasta até os dias de hoje), sobretudo quando ela é observada por personagens externas aos ambientes domésticos. Seja ela já rica, nosso contato inicial com a protagonista, ou antes de receber a herança do avô, Aurélia possui diversos atributos de feminilidade e graciosidade típicos do esperado para este período, que são constantemente reafirmados ao longo do enredo. Não são incomuns os trechos em que ela se alinha confortavelmente sob os moldes do que é ser mulher para o Romantismo: rica, formosa, bela, graciosa, bem educada, discreta.

Um dos moldes que podemos destacar é a rivalidade entre mulheres, experimentada largamente na ficção e em demais plataformas de entretenimento, mesmo na atualidade. Em um momento em que a mulher “começava a figurar nos salões, a receber e a tratar com os convidados, a conviver com estranhos, a frequentar modistas” (SODRÉ, 2002, p. 243), em suma, a ser avaliada pelas outras moças, rapazes e famílias de pretendentes, não é de se espantar que existissem e que fossem estimuladas picuinhas entre as jovens:

De repente, porém, interrompeu-a:  
– Que tal achou a Amaralzinha, D. Firmina?

A velha fez semblante de recordar-se.

– A Amaralzinha?... É aquela moça toda de azul?

– Com espigas de prata nos cabelos e nos apanhados da saia; simples e de muito bom gosto.

– Lembra-me. É uma menina bem galante! afirmou a viúva.

– E bem-educada. Dizem que toca piano perfeitamente, e que tem uma voz muito agradável.

– Mas não costuma aparecer na sociedade. É a primeira vez que a encontramos; não me lembro de a ter visto antes.

– Foi a primeira vez!

Pronunciando estas palavras, a moça parecia de novo sentir sua alma refranger-se atraída imperiosamente por esse pensamento recôndito que a absorvia. Mas reagiu contra essa preocupação; e dirigiu-se à viúva em tom vivo e instantâneo:

– Diga-me uma cousa, D. Firmina!

– O que é, Aurélia?

– Mas há de ser franca. Promete-me?

– Franca? Mais do que eu sou, menina? Se é este o meu defeito!...

A moça hesitava.

– Experimente, Senhora!

– Quem acha a senhora mais bonita, a Amaralzinha ou eu? **Disse afinal Aurélia, empalidecendo de leve.**

– Ora, ora! acudiu a viúva a rir. Está zombando, Aurélia. Pois, a Amaralzinha é para se comparar com você?

– Seja sincera!

– Outras muito mais bonitas que ela não chegam a seus pés.

A viúva citou quatro ou cinco nomes de moças que então andavam no galarim e dos quais não me recordo agora. (ALENCAR, 1997, p.21- 22, grifos meus)

Adelaide Amaral é a rival de Aurélia, mas neste ponto inicial da trama, o leitor ainda não o sabe. Assim como não o sabe a própria Adelaide, que teve o casamento arranjado entre o pai e Fernando, sem saber do relacionamento que este teve anteriormente com a protagonista. Em contrapartida, D. Firmina, na sua posição de mãe de encomenda para Aurélia, eleva os brios da menina, ao afirmar que ela é mais bonita que Adelaide e várias outras moças que frequentam a sociedade, de maneira, inclusive, um pouco afetada. Percebe-se no grifo, também, a tensão de Aurélia, antes de ouvir a resposta de D. Firmina. Ela hesita ao perguntar, depois da pergunta feita, empalidece, numa breve tensão da resposta que está por vir. Ela sabe que é a mais bonita – mas precisa da aprovação externa.

Se, por um lado, quando o narrador projeta suas lentes para os ambientes externos, sobretudo dos salões onde se reunia a sociedade fluminense, ou as empresta para as personagens que observam Aurélia, a protagonista figura como várias outras moças representadas na literatura romântica; por outro lado, quando a tônica da narrativa volta-se para a privacidade do ambiente doméstico e das

relações familiares, a representação muda de contornos. Nestes ambientes íntimos, Aurélia não é observada por outras personagens, logo, não precisa desempenhar máscaras, representar um papel ou ajustar-se às aspirações do social para o feminino, agindo da maneira que, de fato, deseja.

Nesta perspectiva dos desníveis de representação entre os ambientes sociais e domésticos, é importante ressaltar, assim, que mesmo que Firmina Mascarenhas viva com Aurélia, após socorrê-la quando esta perdeu a mãe, tornando-se órfã, a personagem da viúva tem a função social de *guarda-moça*. Deste modo, ainda que exista uma relação familiar entre as duas, não existe relação de intimidade, pois Firmina Mascarenhas é uma *parenta afastada* (ALENCAR, 1997, p. 105) e desta maneira se mantém a relação entre as duas diante dos assuntos particulares de Aurélia, como os referentes à tutela e discutidos a portas fechadas com Lemos, mesmo que ao longo do enredo existam vários trechos nos quais encontramos algumas relações de afeto entre elas. O olhar da viúva, então, funciona como o olhar das personagens extradomésticas, acessando apenas uma camada de percepção da protagonista, aquela em que ela é vista como caprichosa e excêntrica. Observamos exemplos disso em:

No dia seguinte, domingo, Aurélia deixou-se ficar em seu aposento, e até quarta-feira não viu o marido. Nem D. Firmina, nem os fâmulos, desconfiaram do fato, embora suspeitassem de algum estremecimento entre os noivos. (ALENCAR, 1997, p. 158)

Neste trecho, a percepção de Firmina sobre Aurélia e sua relação com o marido não é diferente da percepção dos criados da casa. Todos eles, de maneira impessoalizada, observam a reclusão de alguns dias da protagonista como um estremecimento entre Fernando e Aurélia, algo sem grande importância, em linhas gerais, talvez um estremecimento comum à convivência. Porém é garantido ao leitor que o grupo dessas personagens nem desconfia da relação concreta em que vive o casal.

Podemos, ainda, reparar um exemplo de situação familiar e afetiva entre as duas, antes do casamento de Aurélia:

D. Firmina, apesar de habituada desde muito ao caráter excêntrico de Aurélia, contemplava-a com surpresa nesse momento; e desconfiava que alguma coisa de extraordinário ocorrera na vida da moça, que a tornara a princípio tão pensativa, e produzia agora esse acesso sentimental. Entretanto ela com a mesma volubilidade que a tomara ao erguer-se da conversadeira, correu para D. Firmina, travou-lhe do pulso fazendo-a de Polião, e deu imediatamente um jeito cômico à cena que terminou em risadas. (ALENCAR, 1997, p. 24)

Fica claro, nesta passagem, que, apesar do hábito de dona Firmina aos comportamentos pouco usuais de Aurélia, assim como da afabilidade entre as duas que encerra a cena, ao se tratar da moça, as concepções ficam sempre no campo da desconfiança. Este mesmo trecho acentua o que já anteriormente afirmamos sobre a percepção das personagens extradomésticas sobre Aurélia, grupo no qual Firmina se insere: para a *parenta afastada*, o caráter da moça era *excêntrico*, denotando que ela pouco sabe do passado da protagonista ou das motivações do seu comportamento.

Conforme comentado anteriormente, construção da personagem Aurélia Camargo, transgride normas e convenções sociais do século XIX, entendidas enquanto papéis de gênero:

As relações de gênero são divisões e atribuições diferenciadas e (por enquanto) assimétricas de traços e capacidades humanos. Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como categorias excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. Entretanto, as relações de gênero, tanto quanto temos sido capazes de entendê-las, têm sido (mais ou menos) relações de dominação. Ou seja, as relações de gênero tem sido (mais) definidas e (precariamente) controladas por um de seus aspectos inter-relacionados – o homem. (FLAX, 1992, p. 228)

No século XIX, a mulher, representação da fragilidade, da graça, da sensibilidade e da submissão, tem um papel social secundário em relação ao homem, fadado ao ambiente doméstico. E é exatamente este o ambiente utilizado por Aurélia para subverter estes papéis de gênero e poder, sobretudo ao lidar com Fernando e Lemos, personagens masculinas que deveriam representar autoridade para a heroína. No caso desta narrativa, os homens são controlados por ela. É certo que seu controle sobre eles existe por conta do dinheiro; contudo, Aurélia aprende a jogar com o poder do capital para os seus próprios interesses, ainda que considerasse “o ouro um vil metal que rebaixava os homens” (ALENCAR, 1997, p. 18). Em suas mãos, o dinheiro vive um dualismo antagônico: ao mesmo tempo em que corrompe as pessoas, é o instrumento para que ela dê vazão ao seu ideal.

Se para o período romântico, inclusive para as crenças e demais obras do próprio Alencar, a figura feminina é a condensação de tudo o que é sentimental, enquanto a figura masculina ocupa-se de questões racionais, encontramos o seguinte trecho, narrado quando a protagonista informará ao tio que escolheu, ela

mesma, o seu futuro marido: “o princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem” (ALENCAR, 1997, p. 29). Aqui, o próprio princípio de representação de gênero do Romantismo é subvertido por esta personagem que arquiteta, racionalmente, a transação de compra do marido, deixando de lado o amor em favor do desejo de vingança, ou seja, assumindo um papel destinado ao homem, quebrando com as expectativas do que se espera para uma heroína romântica – ainda que o desejo de vingança exista motivado pela profanação do sagrado ideal de amor da protagonista, diante da sua situação financeira anterior ao recebimento do espólio.

Também são apresentadas pelo narrador, com um pouco de estranheza, as habilidades para gerenciar negócios e fazer contas:

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (ALENCAR, 1997, p. 29)

Mulher, jovem, rica e astuta. A polaridade dos gêneros é, por diversas vezes, invertida quando Aurélia está em cena uma vez que, como visto anteriormente para o narrador, assim como para o imaginário do século XIX sobre as mulheres, a racionalidade não faz parte dos domínios do feminino, mas sim do que se espera do campo do masculino. Ainda sobre sua relação com o tio e sua habilidade com a execução de cálculos, observemos a continuação da cena:

– O senhor não me quer entender, meu tutor, replicou a moça com um ténue assomo de impaciência. Sei disso, e sei também muitas cousas que ninguém imagina. Por exemplo: sei o dividendo das apólices, a taxa do juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio.

O Lemos estava tonto.

– E por último sei que tenho uma relação de tudo quanto possuía meu avô, escrita por seu próprio punho e que me foi dada por ele mesmo.

Desta vez o purpurino velhinho empalideceu, sintoma assustador de tão completa e maciça carnadura, como a que lhe acolchoava as calcinhas emigradas e o fraque preto.

– Isto quer dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar um exame nas contas de sua administração para o que felizmente não careço de advogado nem de guarda-livros. (ALENCAR, 1997, p. 30-31)

Lemos, assim como todo o resto da família, abandona D. Emília, mãe de Aurélia, quando ela casa-se com Pedro Camargo, filho bastardo de um fazendeiro rico, impossibilitado, por isso, de receber a herança do pai. Aurélia, quando pobre, conhece o abandono da família da sua mãe, assim como conhece, também, o súbito interesse dos mesmos familiares quando ela recebe a herança de Lourenço Camargo, seu avô. Aqui, a racionalidade, a habilidade com os negócios e com as contas aparece condensada. E a protagonista, percebendo a perversão das relações humanas diante do dinheiro, aprende a manipulá-lo a seu favor.

#### 3.2.4 Desculpem-me os realistas, mas o *happy ending* é fundamental

O título do romance, *Senhora*, remonta o termo *mia*<sup>22</sup> *senhor* do amor cortês trovadoresco, em que parte considerável do Romantismo se orienta. Senhora é a mulher inalcançável, de origem nobre, e a nobreza de caráter de Aurélia, que não cede aos privilégios da “riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam” (ALENCAR, 1997, p. 18), utilizando sua fortuna para menosprezar o poder do dinheiro sobre os homens, é constantemente lembrada. Configurando uma das temáticas centrais da narrativa aqui analisada, esta questão é reiterada ao longo do enredo. Aurélia, socialmente, também toma o título após o matrimônio com Fernando, tornando-se senhora enquanto denominação dada à mulher casada. Aurélia, senhora de si, dos seus desejos e das suas vontades, indo de encontro ao que se esperava de uma moça órfã e desprotegida, também é senhora e soberana do marido, a quem compra como um objeto.

Disso trata-se a *tentativa*: Alencar, com o seu gosto pela crítica social, experimentada também em outras obras, como *Lucíola*, e que se aprofunda ao longo da sua produção até chegar ao ápice da percepção crítica do autor em *Senhora*, delineia uma personagem fragmentada. Ora ela é a rainha dos salões, bela, rica, opulenta e mimosa; ora ela é uma feiticeira que rompe com a expectativa do que é ser mulher no e para o século XIX. A parcela que será representada, seja no papel da *gentil menina*, seja com uma *expressão indefinível de indignação e*

---

<sup>22</sup> O termo pode ser observado, por exemplo, na Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares de Taveirós. Relembre-se que no galego-português as palavras terminadas em *or* não tinham forma feminina.

*desprezo* fica a cargo da perspectiva que nos é dada pelo narrador ao longo do texto. No entanto, todo o planejamento do testamento, que sustinha toda a fortuna no nome de Fernando, empurra o enredo para o já conhecido *happy ending*, arrastado até a última página do romance.

Aurélia tenta se desprender da familiaridade com as outras heroínas que povoam o Romantismo brasileiro, mas não consegue de fato. Contudo, abre caminhos para o surgimento de outras diversas Capitus e Estelas<sup>23</sup>, personagens femininas altivas e senhoras de si mesmas, que subverterão, progressivamente, os ideais de representação e dominação de gênero da literatura brasileira. A despeito do final feliz, a semente da insubordinação foi lançada.

### 3.3 AQUI CHEGAMOS E POR VÓS ESPERAMOS

O gênero, viés principal desta análise, é definido por Joan Scott (1995, p.2) “como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos”. Falar sobre gênero, bem como falar sobre o discurso, é, assim, discutir as relações de poder. No caso das obras propostas, as duas personagens femininas, localizadas em sociedades que subtraem a mulher, detêm o poder do discurso, transgredindo a lógica dos seus períodos de produção. A tomada desse discurso, como vimos, não acontece de forma fleumática: é preciso que elas o reivindicuem através de um comportamento fora da curva, que reconhecemos como altivez, e através de ações turbulentas para a ordem comum, mas que permitem a realização do comando de si mesmas.

Além do comportamento altivo, a necessidade de ação é um laço para atarmos as duas personagens aqui analisadas e essa ação só existe através da paralela existência daquele traço de caráter. No entanto, temos duas situações: Antígona irrompe contra a ordem e morre de forma bruta. Aurélia irrompe contra a ordem e vive emocionalmente torturada. Ambas experimentam os suplícios decorrentes das suas próprias ações. Parece de algum modo frustrante que essas personagens mostrem tanta força para no final das narrativas serem caladas: uma pela morte, outra pela consumação do casamento que funciona, em seu caso,

---

<sup>23</sup> Personagens de *Dom Casmurro* (Machado de Assis) e de *O Cortiço* (Aluísio Azevedo), respectivamente.

também como uma espécie de morte. O romance de José de Alencar, inclusive, traz em seu início uma metáfora clara de tal apagamento: “Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da Corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor?” (ALENCAR, 1997, p. 17). Com a morte, com o recolhimento no casamento, aparentemente as mulheres tornam ao seu lugar de origem: espaço privado, interior, silêncio.

As sociedades nas quais as obras escolhidas para esta pesquisa foram produzidas encontram-se em polos completamente distintos, porém, a visão das duas comunidades sobre a mulher é, em vários aspectos, bastante próxima:

A mulher grega passava toda a sua vida sob a dependência de um homem, que poderia ser seu pai, marido, filho ou um outro tutor. Na condição de tutelada, a mulher era destinada ao casamento, sem que seu consentimento fosse necessário. [...] Nos séculos V e IV, as mulheres foram rigorosamente excluídas da vida pública e confinadas no interior das casas. A ideia de uma natureza diferente entre homens e mulheres permitiu justificar a separação de papéis e espaços. É importante notar que essa ideia está presente em nossa sociedade ainda hoje. (AUAD, 2003, p. 25-26)

Se, como afirma Daniela Auad, algumas visões gregas dos papéis de gênero encontram-se presentes na sociedade atual, logo, reverberações desta visão também existiram no século XIX, período em que Alencar escreve *Senhora*, no qual a mulher também era dependente da presença masculina, ainda que a dependência deste período seja reinterpretada e ligada à questão econômica relacionada ao casamento entre as pessoas da burguesia: “essa rigidez pode ser vista como o único mecanismo existente para a manutenção do sistema de casamento, que envolvia a um só tempo aliança política e econômica” (D’INCAO, 2002, p.235). O casamento burguês é matéria da maior parte do enredo de *Senhora* e uma constante preocupação das personagens que rodeiam a protagonista, sobretudo da sua mãe, D. Camila, enquanto esta ainda vivia, visto que a mulher no século XIX precisava ser, além de tutelada, amparada pela figura de um marido ou familiar. Mesmo depois de milionária, Aurélia precisa da figura masculina para condescender com os costumes sociais da época.

Tantos séculos distantes, esta é a mesma preocupação de Édipo para com as suas filhas “e é curioso que, mesmo fracassado e infeliz, Édipo se preocupe ainda com a ‘fragilidade’ e o ‘desamparo’ de suas filhas, agora sem pai, sem o braço de

um homem que as proteja” (BRANCO, 2004, p.170), pedindo ajuda a Teseu, que o amparou em sua chegada à Colono. Assim o mensageiro informa os pedidos finais de Édipo ao pressentir sua morte:

Quando ele percebeu que um deus o convocava,  
mandou chamar Teseu para perto de si  
e pressentindo-o nas proximidades disse-lhe:  
“Querido amigo! Dá agora às minhas filhas  
“a garantia jurada de tua mão  
“e vós, meninas, dai-lhe reciprocidade!  
“E tu, Teseu, promete agora que jamais  
“as abandonarás se depender de ti,  
“e tanto quanto permitir tua bondade  
“faze o possível para protege-las sempre.” (SÓFOCLES, 2006b, p. 188)

A firmeza da decisão de Antígona em voltar para Tebas com a irmã, “para que, se for possível consigamos ambas deter a marcha da carnificina funesta para nossos dois irmãos” (SÓFOCLES, 2006b, p. 196), lembra a consistência com que Aurélia decide viver na companhia da parenta distante, não na companhia da família do tio, como seria de esperar:

Quando o Lemos na qualidade de tio fora pelo juiz de órfãos encarregado da tutela de Aurélia, deu-se um incidente que desde logo determinou a natureza das relações entre o tutor e sua pupila. Pretendia o velho levar a menina para a companhia de sua família.  
Opôs-se formalmente Aurélia, e declarou que era sua intenção viver em casa própria, na companhia de D. Firmina Mascarenhas.  
– Mas atenda, minha menina, que ainda é menor.  
– Tenho dezoito anos.  
– Só aos vinte e um é que poderá viver sobre si e governar-se.  
– É a sua opinião? Vou pedir ao juiz que me dê outro tutor mais condescendente. (ALENCAR, 1997, p. 27)

É, também, com a ideia de fragilidade que as duas protagonistas escolhidas para este estudo rompem, mesmo com o retorno da mulher ao lugar a que – supostamente – pertence nos desfechos. Ambas são arrodoadas de outras mulheres adequadas aos seus papéis sociais e de homens autocráticos, moldados em seus devidos costumes, naturalmente. No decorrer dos tempos, o discurso da filha mais velha de Jocasta é reproduzido pela brasileira, sobretudo no que tange ao atrevimento de ir de encontro com as estruturas dominantes.

Como visto anteriormente, o homem grego era educado através da evocação do exemplo dos heróis, ou seja, os textos que materializavam esses exemplos cumpriam, também, uma função pedagógica, contribuindo para o desenvolvimento

das diversas qualidades do indivíduo, fossem morais, fossem bélicas, por exemplo. Porém, esse caráter didático não fica enclausurado na antiguidade, pois

La literatura forma parte del mundo de su público a la vez que contribuye a conformarlo, produce a partir de convenciones sociales y, al mismo tiempo las modifica, propone y adopta formas imaginarias, figuras semánticas, sistemas semióticos. Por eso, es interesante la descripción de estos sistemas que pueden haber llegado a influir sobre modalidades de comunicación de los sentimientos, moldeando costumbres sociales (SARLO, 1984, p. 5-6).

Em outras palavras, ao passo em que a literatura é concebida a partir de convenções sociais ao mesmo tempo as modifica, propondo novas lógicas semióticas, semânticas e imaginárias, sendo influenciada, mas também influenciando a comunicação e os costumes. Não parece, deste modo, que podemos pensar que os finais trágicos das protagonistas e o retorno tanto de Antígona quanto de Aurélia para os seus lugares convencionais têm exclusivamente alguma finalidade didática, intencionando causar certo impacto nas mulheres que entrassem em contato com estas narrativas, intencionando mantê-las inertes. É válido lembrar que, apesar do aniquilamento de ambas, é por causa do suicídio de Antígona com o próprio vestido que Creonte cai em desgraça; é por causa da austeridade de Aurélia que Fernando torna-se um homem honrado.

Tendemos, eventualmente, a dissolver o autor dentro das obras, fazendo-o desaparecer. Mas o autor, por mais inovador que seja, é, ainda, produto de seu tempo, é a entidade que

permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental) (FOUCAULT, 2011, p. 63).

O ato da escrita, da criação verbal, permite transgressões de praticamente todo tipo, inclusive o deslocamento das relações de poder, como é o caso das nossas protagonistas, mas talvez fosse uma exigência demasiada ansiar que, dentro de seus respectivos contextos históricos e sociais, as obras terminassem de outro modo. Estar imerso nesses contextos, porém, não impede que os escritores deixem um caminho de migalhas que outros pássaros-autores comerão no futuro, traçando novas rotas. Inclusive novas autoras, que multiplicar-se-ão a partir do século XIX.

Depois da existência de Antígona, como tomar o caminho de volta e aprisionar as personagens femininas novamente em gaiolas, se nem o edito de Creonte foi capaz de prendê-la? “Os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em ideias e que, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa (MELETINSKI, 1998, p. 34)”. Deste modo, Antígona é a criação, entre outros aspectos, do arquétipo da resistência. E Aurélia, em meio à sociedade, também patriarcal, do Brasil do século XIX resiste. E as duas personagens tomam conhecimento de si mesmas, cada qual à sua época, através do sofrimento. A grega, ao servir como bengala do pai cego e se deparar com a morte trágica dos irmãos; a brasileira que, além de todas as perdas familiares, é rejeitada por conta do fator econômico e tem quebrado o consolo último: seu ideal de amor. Elas, ao transformar-se em imagens primordiais de mulheres audazes, abrem caminho para que as próximas sejam e possam transcendê-las.

#### 4 A POSSE DE SI: UM RESGATE DE NÓS MESMAS

“A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres.”

(Alice Ruiz)

A observação das mulheres como posse do elemento masculino é, era após era, observada e justificada pelos mais diversos motivos, “porque o presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 2016a, p. 17). Sejam os motivos para a dominação do feminino pelo masculino religiosos, na tentativa de justificar a manutenção da moral e dos bons costumes; seja pelo viés biológico; seja pelo viés cultural, “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra” (BEAUVOIR, 2016a, p. 19), praticamente naturalizando a condição de dominação como inerente aos gêneros. O fato é que grande parte das grandes civilizações que conhecemos tentaram e tentam manter as mulheres subalternizadas pelos homens, entendendo-as e, conseqüentemente, fazendo-as entender-se como objeto possuído. Porém, frisamos que em diversas comunidades ditas tribais e com regime comunitário é possível observar outros modelos de conduta em relação aos gêneros.

Os cronistas europeus do século XVI, chegando à América, se surpreendem com a relevância da posição da mulher entre os Iroqueses e Hurons. Nestas sociedades de caçadores e coletores não havia uma divisão estrita entre economia doméstica e economia social. Inexistia o controle de um sexo sobre o outro na realização de tarefas ou nas tomadas de decisões. As mulheres participavam ativamente das discussões em que estavam em jogo os interesses da comunidade (ALVES e PITANGUY, 1991, p.15-16).

Esse é um ótimo exemplo daquilo que já sabemos, mas que é necessário repetir: a dominação pelo gênero não é inerente aos sexos, biologicamente falando. É, em si mesma, uma forma de controle e de poder. Se nessas comunidades a organização social, antes da chegada dos conquistadores europeus, se dava harmoniosamente entre homens e mulheres, o domínio de um sexo sobre o outro não é natural, é ensinado.

Sobre a questão da dominação através dos gêneros, Pierre Bourdieu assinala o seguinte:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos (...). A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 46-47).

Em outras palavras, Bourdieu encara o processo da dominação masculina, da maneira como ela é vivenciada, imposta e perpetuada, como algo que ele chama de *violência simbólica*, sem desconsiderar, naturalmente, a violência física sofrida também pelas mulheres. Com o conceito de *violência simbólica* ele chama atenção para as “vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2012, p. 7 – 8), vias essas que são tão naturalizadas que passam, muitas vezes, despercebidas pelos entes, sobretudo os que sofrem a opressão. Na Antiguidade, poucas eram as possibilidades, até onde sabemos através das escassas fontes que nos restaram, para o questionamento de algumas relações de poder, como é o caso das relações de gênero, dada a organização social das comunidades fechadas, pois “o grego conhece somente respostas, nenhuma pergunta, somente soluções mesmo que enigmáticas, mas nenhum enigma, somente forma, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2009, p. 27), vivendo em um mundo aparentemente homogêneo e imperturbável na sua ordem. Após a modernidade, entretanto, esse questionamento torna-se sensivelmente mais possível e evidente:

Nas folgas que o apetite deixava à reflexão, D. Firmina admirava-se do desembaraço que mostrava a noiva da véspera, na qual melhor diria um casto enleio. Mas já habituada à inversão que têm sofrido nossos costumes com a invasão das modas estrangeiras, assentou a viúva que o último chique de Paris devia ser esse de trocarem os noivos o papel, ficando ao fraque o recato feminino, enquanto a saia alardeava o desplante do leão.  
-Efeitos da emancipação das mulheres! pensava consigo. (ALENCAR, 1997, p. 120)

Ainda que Firmina Mascarenhas, a personagem que observa o comportamento de Aurélia, não perceba o comportamento da protagonista de

*Senhora* como o reflexo de indagações políticas daquele tempo no que se refere às mulheres, mas sim como uma moda trazida do exterior, é inegável que a percepção da mudança da conduta feminina está ali presente no que diz respeito à *emancipação das mulheres*, o que é importantíssimo se pensarmos no poder de difusão de ideias de que é munida a ficção e a literatura, sobretudo no século XIX.

É importante atentar, na definição de Bourdieu, para os termos *comunicação* e *conhecimento*: a linguagem é a mediação de ambos e, sendo assim, a literatura os abraça, visto que o texto literário é, recuperando a mimese aristotélica, também, uma forma de conhecimento de vidas e sentimentos possíveis à vida humana, além de só ser possível através da linguagem, ou seja, da comunicação. Nesse contexto, é o homem que, estando no poder, domina a realidade, a ficção e o imaginário.

Diante disso, podemos afirmar que personagens ficcionais, naturalmente, ora reproduzem os padrões sociais, ora são um meio para questioná-los. Uma narrativa extremamente interessante para observar o questionamento da posse das mulheres pelos homens é *Terra das mulheres*, escrita por Charlotte Perkins Gilman e publicada em 1915. No romance, três amigos e exploradores se deparam com a descoberta de uma mítica terra isolada da presença de homens há dois mil anos, numa sociedade que funciona harmoniosamente bem, desvirtuando a tradicional ótica de então de que as mulheres não conseguiriam se encarregar de trabalhos pesados como a agricultura, não conseguiriam se autogerir ou que a produção de conhecimento científico é alheia ao gênero feminino. Podemos observar um trecho em que Terry, o estereótipo do homem conquistador e dominador de mulheres, rejeita admitir a história daquela terra, contada em determinado momento por uma das preceptoras:

Terry, incrédulo, até mesmo insolente, quando estávamos a sós, recusava-se a acreditar na história.

– Muitas tradições tão antigas quanto Heródoto... e tão fidedignas quanto! “É muito provável” que mulheres... apenas um grupinho de mulheres... tivesse se unido assim! Sabemos que mulheres não sabem se organizar, que brigam por qualquer coisa, e são extremamente ciumentas (GILMAN, 2018, p. 104).

A grande diferença entre a narrativa criada por Gilman e as narrativas aqui analisadas é a já citada questão da autoria: enquanto a autora de *Terra das mulheres* é, também, uma mulher, logo, pode observar o problema sendo a parte mais sensível dele porque ela está no campo do subalterno, ficcionalizando uma

realidade de modo a jogar os holofotes sobre o assunto em questão, já que “a forma de se construir o feminino pela ótica masculina é diferente da maneira como as mulheres o fazem” (BELO e DIAS, 2013, p. 208) e vice-versa. Sófocles e José de Alencar estão na outra ponta do cordão e, como homens, detêm o prestígio social culturalmente fornecido ao masculino, mas ainda assim decidem pela criação de duas mulheres que se encontram fora da curva daquilo que se espera para elas, o que é um aspecto curioso, mesmo com toda a temporalidade que os separa. Ainda que as dinâmicas das suas sociedades sejam completamente distintas, ambos são unidos pelo prestígio fornecido pelo patriarcado.

É certo que em diversos trechos das narrativas em questão analisadas neste trabalho encontraremos uma série de reforços do lugar das mulheres, através da questão do dever, da lealdade à família, da educação, da manutenção de aparências, entre diversas outras, já que as duas obras problematizam, também e, sobretudo, questões referentes às condições de vida das mulheres em suas preditas épocas. E estes reforços não sairão apenas da boca das personagens que permanecem presas nas convenções sociais dos seus tempos, como Ismene ou Adelaide: tanto Antígona quanto Aurélia eventualmente se inscrevem nesses supostos lugares do feminino, uma vez que o autor é produto de seu tempo. Podemos citar como alguns destes reforços os desfechos das protagonistas: quanto a Antígona, a terrível condenação à morte enterrada viva e, junto com ela, a impossibilidade de casar e ter filhos, dever das mulheres perante os Deuses, denotando, supostamente, o poder final do homem sobre a mulher, representado por Creonte; Já no que se refere à Aurélia, encontramos um retorno à harmonia aspirada pelos papéis de gênero do século XIX através do *happy ending* do casal, pois “a forma que a narrativa encontra para resolver seus impasses não é – e não poderia ser – uma descoberta de Alencar. Ela se oferecia dentro de uma tradição muito cristalizada, nos limites da cultura de que se alimentava o romancista” (RIBEIRO, 1996, p. 213).

Por mais crítico que seja um autor a certos ditames da sociedade em que se insere ele é, ainda, produto cultural do seu meio. Sendo assim, pode-se encontrar em certas obras, naturalmente, diversos rompimentos temáticos ou estéticos, mas não podemos esperar distorções assim tão profundas em relação à época em que foram produzidas. A própria Charlotte Perkins, que em *Terra das mulheres* problematiza questões sobre a necessidade de educação das mulheres, ponto

chave do desenvolvimento da sociedade do romance; do trabalho feminino; de autonomia; de liberdade; trata, assim, da maternidade:

Aí está. Vejam bem, elas eram Mães, não no nosso sentido de fecundidade involuntária, forçadas a preencher e transbordar a terra, qualquer terra, e então ver sua prole sofrer, pecar e morrer, lutando cruelmente um contra o outro; mas no sentido de Geradoras Conscientes de Pessoas. O amor de mãe entre elas não era uma paixão bruta, um mero “instinto”, um sentimento totalmente pessoal: era uma religião.

Incluía aquele sentimento infinito de irmandade, aquela união ampla em serviço, tão difícil para nós entendermos. E era Nacional, Racial, Humano – nem sei como colocar.

Estamos acostumados a ver o que chamamos de “mãe” completamente capturada pelo seu bebê rosado, levemente e em teoria interessada pelo bebê alheio, sem falar pelas necessidades comuns de *todos* os bebês. Mas essas mulheres trabalhavam juntas na maior das tarefas – Fazer Pessoas – e a cumpriam bem (GILMAN, 2018, p. 121).

É notável que neste trecho a autora chama atenção e pondera, por exemplo, para o que hoje podemos chamar de maternidade compulsória, tratando de um imaginário que pensa as mulheres interessadas somente no seu bebê e em coisas relacionadas ao universo das crianças a partir do momento em que se tornam mães. Entretanto, ao longo de todo o romance, a maternidade é tratada como uma tarefa sublime e como uma religião, não conseguindo escapar, nesse ponto, do imaginário de que a experiência da maternidade é algo que possa ser não escolhido pelas mulheres e que as mulheres nasceram para isso. Gilman, como produto de seu tempo, inova em alguns aspectos, mantém-se presa a outros. Assim como também acontecerá com os autores de *Antígona* e *Senhora*: mesmo com a manutenção de alguns padrões, é através do comportamento incomum dessas personagens que horizontes começam a se abrir, cada qual em seu tempo, cada qual em seu lugar.

#### 4.1 ECOS

O livro de Charlotte Perkins pode ser considerado uma utopia porque, como pontuado por Ruth Levitas (2010), a utopia é a expressão das lacunas de uma sociedade ou cultura, ou seja, daquilo que se sente falta, e as obras literárias consideradas utopias demonstram os desejos e aspirações daquelas sociedades que as produziram. Entretanto, para além da questão estrutural, certamente todas as utopias escritas a partir da Modernidade dialogam com a *Utopia* de Thomas More,

de 1516 e esta, por sua vez, dialoga com a *República*, de Platão: podemos usar esse exemplo para perceber que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Em outras palavras, todo texto trará marcas de influência de outros textos anteriores a ele, sejam notórias ou sutis, e “a compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles” (CARVALHAL, 2006, p. 51). Em nosso caso, pretendemos relacionar as duas protagonistas – Antígona e Aurélia – na medida em que são mulheres destoantes daquilo que se espera para os papéis de gênero dos períodos em que cada uma foi forjada e podemos pontuar o comportamento altivo de ambas como ponto de partida para todas as outras ações que se desenrolarão nas narrativas através desse traço de caráter revelado por elas. A queda de Creonte só existe porque Antígona ousou desafiá-lo agindo por conta própria; Fernando só remodela o seu caráter depois de ser humilhado por Aurélia. E em ambas as narrativas, com a revelação do comportamento altivo das personagens, a relação entre os gêneros é, de alguma maneira, de interdependência: estes homens precisam das mulheres para serem levados ao limite da descoberta que seu poder é frágil; elas precisaram observar o comportamento destes homens para serem levadas ao enfrentamento. De outro modo, a ordem esperada jamais teria sofrido perturbação.

Para tratar dessa interdependência, podemos pontuar, rapidamente, a questão da frequência feminina dos textos literários. No Brasil do século XIX, há o surgimento de um público leitor mais sólido e esse público, sobretudo o dos romances, é essencialmente feminino, influenciando os autores com as suas características e predileções. Diante da opinião crítica de que essa literatura voltada para as mulheres era inferior e pouco substancial intelectualmente, já que ela deveria ser pudica e moralizante, Maria Helena Werneck (1986) aponta que escritores como José de Alencar e Machado de Assis tomam uma atitude diferente, educando este público: “eles passam a aguardar, no decorrer da leitura, um desempenho mais competente e atitudes mais adequadas com o novo estatuto que a ficção do século XIX passa a apresentar (WENECK, 1986, P. 25)”, aprimorando a qualidade das suas narrativas e, conseqüentemente, levando seu público a um nível mais elevado, pois “Ambos os autores armam em seus textos *pedagogias de leitura para o público feminino*, pedagogias, no entanto, que dispensam manuais ou a voz autorizada de um grande mestre para atualizar-se em prática de ensinar (WENECK,

1986, P. 27)”. Assim como o público precisava destes escritores, eles precisavam que as mulheres frequentassem os seus romances, já que, ainda segundo Maria Helena Werneck, os homens não liam e, quando liam, não optavam pela ficção.

Todo texto é, então, um eco de outros porque “o ato de criação descarta a ideia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da ‘substância dos outros’” (NITRINI, 2015, p. 135). Ao descrever parte do mito de Eco, Thomas Bulfinch (2006) rememora que ela foi condenada por Juno a somente responder usando a última palavra falada pelo interlocutor, não mais falando em primeiro lugar novamente. Tal qual a ninfa que no mito apaixonou-se por Narciso, criar consiste em fazer ressoar obras anteriores, além de impressões anteriores que outros já registraram sobre elas, num ciclo infinito de releituras, intertextos, influências.

Essa é uma movimentação que podemos perceber nas próprias narrativas míticas na própria Antiguidade: assim como temos a *Antígona* de Sófocles, em meados de 442 a.C., a mesma personagem aparece em *As fenícias*, de Eurípedes, escrita por volta de 411 a.C., assim como também figura em *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, datada de 467 a.C., e provavelmente deve ter feito parte de diversas outras tragédias, poemas, histórias, que hoje desconhecemos. Claro, Antígona faz parte da mitologia do povo grego, entretanto, foi ficcionalizada, recontada, reinterpretada pelos autores, porque “o escritor encontra-se perante o mito numa situação de dependência, ele vai buscar ao mito a matéria da sua obra (MACHADO; PEGEUX, 1988, p. 129)”, podendo exprimir, através da sua linguagem simbólica e metafórica, circunstâncias existenciais, tornando-se um fundamento basilar para a estruturação do texto literário bem como motor desse texto. É muito provável que os tragediógrafos aqui citados tenham tido contato uns com as obras dos outros, influenciando-se mutuamente: é só lembrarmos da existência das competições de teatro do período em que eles viveram. A narrativa mítica de *Antígona*, todavia, já existia naquele imaginário coletivo ao qual pertenciam Sófocles, Ésquilo e Eurípedes e, deste modo, é impossível detectar a trama primordial, somente os reflexos.

A influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de apontar, “cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão política e ideológica do receptor” (NITRINI, 2000, p.127-128). Os mitos lidos hoje já não têm a mesma configuração que tinham quando foram relidos pelos

renascentistas; por sua vez, os mitos lidos pelos renascentistas não tinham a mesma configuração do período dos grandes dramaturgos, que eram diferentes da configuração dos mitos registrados por Hesíodo, e assim sucessivamente, ainda que em todos esses tempos o fio narrativo fosse o mesmo. O tempo muda e naturalmente a interpretação sobre o mito irá mudar, uma vez que ela depende, como afirmado anteriormente, da visão política e ideológica do receptor, como também da visão do autor, que age duplamente: ele recebe as narrativas e cria a partir delas, consciente ou inconscientemente. Podemos perceber essas transformações dentre as produções dos três autores gregos citados aqui:

Em Ésquilo existe fé, mas também já se evidencia um princípio de incerteza ou dúvida. Em Sófocles aumenta o significado do homem, e a ação dos deuses é injusta e autoritária: a religião existe, mas é desesperada. Em Eurípedes, que Aristóteles aponta como o mais trágico dos poetas, os homens são mostrados com mais realismo e debatem-se em conflitos interiores mais verdadeiros: é o dramaturgo de uma religião em crise e de uma sociedade em decadência (PEIXOTO, 1995, p.51-52).

Ora, podemos pensar que Sófocles, ao fazer Antígona defender os interesses domésticos enterrando Polinices, o que era parte do dever feminino por conta do fator religioso, frente aos interesses da *Polis* não representa nenhuma ou quase nenhuma mudança de mentalidade, ainda mais porque não havia mulheres espectadoras nos teatros (mas, como sabemos, o mito circulava no imaginário social, então, mesmo assim, as mulheres conheciam os eixos das narrativas). Entretanto, as leituras da obra não permanecem fixas. Se Sófocles em sua época traz à tona primordialmente a questão do direito, não podemos afirmar que ele tem consciência ou que foi consciente sua decisão pelo retrato de um comportamento altivo em Antígona, mas esse traço de caráter está registrado no texto e foi recebido e reinterpretado diversas vezes, em diversas épocas.

Eco, na sua condenação, repete somente a última palavra do interlocutor, mas esse interlocutor proferiu uma sentença inteira. Assim como a repetição incompleta de Eco, partes da intenção inicial da obra em seu tempo de publicação ficam localizadas onde estão, partes são impulsionadas e ouvidas adiante. E não há nenhuma perda nisso: o texto é o que está registrado e é o que fazemos dele.

É interessante e arriscado refletir, ainda, sobre o que o texto faz conosco: os papéis de gênero permitiram aos autores aqui estudados e a tantos outros criar mulheres conformadas ou fenomenais. Mas e as mulheres, o que criam? “Jacques

Derrida descreve o processo literário em termos da identificação da caneta com o pênis, e do hímen, com a página” (GUBAR, 1981, p. 247), uma página em branco, sempre pronta para ser preenchida. Sófocles escreve num ambiente em que os poemas fazem parte da educação do homem grego. José de Alencar, como vimos, teve a oportunidade de formar o seu público, majoritariamente feminino. No século XIX, quando as mulheres passam a despontar em maior quantidade na atividade literária, em quais levantes elas teriam tomado fôlego para insurgir e tomar as penas para si, quando deveriam se contentar com romances açucarados e moralizantes? Talvez em Safo. Mas talvez a altivez ficcional tenha se projetado para fora das páginas.

#### 4.2 ALTIVEZ

Paul Valéry (*apud* NITRINI, 2015, p. 134) certa vez afirmou que não há “nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”. Assim, se pusermos em paralelo as leituras de *Antígona* e *Senhora*, observamos uma significativa quantidade de encontros intertextuais nas jornadas das protagonistas. A maior parte delas, no entanto, refere-se à conduta de ambas, nem sempre o ponto de partida das ações, mas certamente o motor das narrativas. Antígona herda a maldição da sua linhagem graças à violação de Crísipo por Laio, seu avô; Aurélia vive inicialmente na pobreza pela incapacidade de Pedro Camargo, seu pai, em assumir o casamento com Emília para Lourenço Camargo, pai de Pedro e avô de Aurélia.

Nota-se, assim, que ambas são colocadas em condições adversas por erros de homens das suas ascendências, não importando, aqui, o fator temporal. Antígona, no entanto, poderia ter agido como Ismene, ficando no palácio depois que Édipo fura os próprios olhos ou, ainda mais, obedecendo ao edito e cultuando os antepassados de Creonte, seu parente homem mais próximo depois da morte dos seus irmãos. Aurélia, por sua vez, já morto o irmão, poderia ter ficado na janela sem dispensar os diversos pretendentes aparecidos, entre eles o próprio tio, Lemos, como desejava a sua mãe, quando viva. Mais ainda, depois de ganhada a herança, poderia ter se casado com algum dos diversos pretendentes que lhe apareciam, entre eles Eduardo Abreu, por quem ela nutria uma amigável estima. Notamos,

assim, que nos trajetos percorridos por elas, duas foram as oportunidades que cada uma teve de permanecer dentro das convenções sociais desejadas. Oras, se Antígona não decidisse por conta própria acompanhar Édipo cego e, posteriormente, enterrar o irmão; se Aurélia não decidisse sozinha comprar o marido e aceitasse a escolha do tio, seu tutor legal, não haveria diegese porque tudo estaria perfeitamente na ordem e em seu lugar. Ruth Brandão (2006) aponta que, no imaginário social, há um feminino ao mesmo tempo presente e ausente: presente porque exalta a mulher enquanto a cala e castra como sujeito desejante. Todavia, o que move as narrativas é exatamente a vontade de ambas, vontade essa construída a partir do sofrimento e da consciência individual, expressas, sobretudo, pelo discurso proferido por elas.

Mortos os núcleos familiares de cada uma e não sendo casadas, as duas, em seus respectivos contextos, necessitavam ser tutoradas. No contexto grego, pelo fator religioso, seria por um parente homem. No contexto brasileiro, não havia a estrita necessidade de ser um homem, apesar de sê-lo preferencialmente, mas era indispensável algum parente que mantivesse a moça sob seus cuidados. De fato, a protagonista de *Senhora*, neste caso, tem a opção de escolher. Seu tutor legal era o tio Lemos, irmão de sua mãe (interessante é pensar sobre as formas: Creonte é irmão de Jocasta, da mesma forma que Lemos é irmão de Emília); contudo, a jovem prefere morar na companhia de Firmina Mascarenhas, que a acolheu em sua casa logo após a orfandade. Entretanto, como Lemos ainda respondia por ela no juizado de órfãos, essa escolha diz respeito somente à companhia diária.

Observemos a maneira que Antígona responde para Creonte quando ele pergunta, no verso 510, “E te atreveste a desobedecer às leis?”, referindo-se ao edito e posterior tentativa do sepultamento de Polinices:

(...) Se tivesse  
de consentir em que ao cadáver de um dos filhos  
de minha mãe fosse negada a sepultura,  
então eu sofreria, mas não sofro agora.  
Se te pareço hoje insensata por agir  
dessa maneira, é como se eu fosse acusada  
de insensatez pelo maior dos insensatos. (SÓFOCLES, 2006a, p. 220)

A fala da filha de Édipo beira a insolência ao chamar o *pater familias* de “maior dos insensatos”. Insensatez porque a sua lei desrespeitava as leis não

escritas dos Deuses que, para ela, está acima das leis de qualquer homem. Paralelamente, observemos o seguinte diálogo entre Aurélia e Lemos:

- Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem me hei de casar.
- Já compreendo. Mas bem vê!... Como tutor, tenho de dar a minha aprovação.
- De certo, meu tutor; mas essa aprovação o senhor não há de ser tão cruel que a negue. Se o fizer, o que eu não espero, o juiz de órfãos a suprirá.
- O juiz?... Que histórias são essas que lhe andam metendo na cabeça, Aurélia?
- Sr. Lemos, disse a moça pausadamente e traspassando com um olhar frio a vista perplexa do velho, completei dezenove anos; posso requerer um suplemento de idade mostrando que tenho capacidade para reger minha pessoa e bens; com maioria de razão obterei do juiz de órfãos, apesar de sua oposição, um alvará de licença para casar-me com quem eu quiser. (ALENCAR, 1997, p. 30)

A insolência da primeira também se manifesta na segunda. É importante frisar que ambos, Lemos e Creonte, além de representarem o domínio do masculino sobre o feminino, por causa dos seus laços familiares com as protagonistas, representam também o poder do Estado, e podem nos levar a pensar até mesmo a forma com que a própria organização política eventualmente favorece a permanência da hegemonia de um gênero sobre o outro. Creonte é o poder do Estado porque é o rei de Tebas, Lemos é o poder do estado porque é o tutor legal de Aurélia: ainda que ela viva com D. Firmina, há a necessidade do homem para representar a legalidade.

Outro fator que podemos assinalar ao colocá-las lado a lado é o das suas representações frente a outras personagens femininas. Em linhas gerais, tanto Antígona quanto Aurélia ocupam polos opostos quando defrontadas com as demais mulheres que povoam os enredos. Com a primeira, é evidente a distância entre ela e Ismene, sobretudo no que se refere à consciência individual e o agir, com o enfrentamento das leis e sepultamento do irmão, pois

Antígona é totalmente diferente de sua irmã, Ismena. Esta representa o que é a mulher na pólis clássica (um ser frágil, suspeito, insignificante, cujo valor consiste em ser bonita e submissa), ao passo que Antígona tem a presença de espírito, o faro e a truculência de seu pai (ROSENFELD, 2002, p. 15).

Em momento algum conhecemos os traços físicos das irmãs, mas conhecemos a índole de ambas, principalmente a submissão da mais nova e a rebeldia da mais velha, rebeldia essa no que tange à defesa das leis dos Deuses em detrimento da lei dos homens:

Antígona:

Não mais te exortarei e, mesmo que depois quisesses me ajudar, não me satisfarias, procede como te aprouver; de qualquer modo hei de enterrá-lo e será belo para mim morrer cumprindo esse dever: repousarei ao lado dele, amada por quem tanto amei e santo é o meu delito, pois terei de amar aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos. Eu jazerei eternamente sob a terra e tu, se queres, foge à lei mais cara aos deuses.

Ismene:

Não fujo a ela; sou assim por natureza; não quero opor-me a todos os concidadãos.

Antígona:

Alega esses pretextos, mas não deixarei sem sepultura o meu irmão muito querido.

Ismene:

Ah! Infeliz! Quanta preocupação me causas!

Antígona:

Não deves recear por mim; cuida de ti! (SÓFOCLES, 2006a, p. 204)

Enquanto Ismene não quer opor-se às ordens vigentes através do edito e ao julgamento dos concidadãos, para a protagonista isso pouco importa, já que ela age de acordo com o que julga correto para os deuses e para si, evidenciando os traços de caráter das duas irmãs: enquanto a mais nova permanece submissa, a mais velha é indômita na defesa dos seus valores.

Já em *Senhora*, a maior parte das comparações é feitas pelo narrador ao observar os modos de Aurélia, seja no ambiente público, seja no ambiente privado:

Mas curiosa antítese: Adelaide, a pobre, vinha no maior apuro do luxo, com toda a garridice e requintes da moda. Aurélia, a milionária, afetava extrema simplicidade. Vestiu-se de pérolas e rendas; só tinha uma flor, que era a sua graça (ALENCAR, 1997, p. 171 – 172).

Também em:

Era a hora do almoço. As duas senhoras puseram-se à mesa. Aurélia distinguia-se pela sobriedade, que era nela a consequência de temperamento e educação. Não quer isto dizer que fosse dessa espécie de moças papilionáceas que se alimentam do pólen das flores, e para quem o comer é um ato desgracioso e prosaico. Bem ao contrário, ela sabia que a nutrição dá a seiva de beleza, sem a qual as cores desmaiam nas faces e os sorrisos nos lábios, como as efêmeras e pálidas florações de uma roseira ética. Assim não tinha vergonha de comer; e sem vaidade acreditava que o esmalte de seus dentes não era menos gracioso quando eles se triscavam como a crepitação de um colar de pérolas; nem o matiz de seus lábios

menos saboroso quando chupavam uma fruta, ou se entreabriam para receber o alimento (ALENCAR, 1997, p. 25).

Se em Antígona as comparações restringem-se diretamente ao caráter dela e da irmã frente às adversidades, com relação à Aurélia, temos comparações relacionadas ao modo de comer ou de vestir, o que parece superficial, mas uma leitura mais atenta mostra que estes traços são, também, reflexos da índole. É através deles que ficam evidenciados o equilíbrio e a racionalidade da moça nos ambientes públicos, visto que ela e Fernando viviam um casamento de aparências e era necessário criar situações que escondessem o caos da relação. E essas características são muito mais claras quando acontecem nas relações estabelecidas no ambiente doméstico, ficando evidentes através da firmeza do seu tratamento com o tio ou com o marido.

Seguidamente, salientando a presença da questão política na *Antígona* de Sófocles, frequentemente esquecemo-nos de um importante aspecto do direito grego que confere ainda mais força à personagem: Antígona, princesa, era uma *epíklêros*<sup>24</sup>, o que muda o seu status, já que ela estava sujeita a regras especiais de casamento. Isso quer dizer que morto o pai e sem descendentes homens (pois Etéocles e Polinices haviam morrido) que transmitissem a ascendência da família adiante, “la propiedad familiar se transmitia por su mediación a su marido, y por conseguinte, a sus hijos” (POMEROY, 1999, p. 77), preservando o *oikos*<sup>25</sup>: isso quer dizer que o filho nascido da mulher era considerado filho do seu pai, “seguia seu culto, assistia a seus atos religiosos e mais tarde cuidava de seu túmulo”

---

<sup>24</sup> “No caso de um homem morrer intestado, os seus bens seriam herdados pela filha ou filhas. A uma jovem ou mulher nestas condições chamava-se epikleros. A tradução mais próxima da palavra é 'herdeira', embora seja de esclarecer que a epikleros não detinha a propriedade no sentido de poder dispor dela livremente; ficava com os bens apenas até que tivesse um filho, o qual se tornaria herdeiro do património do pai e, por conseguinte, continuador do seu oikos.”(LEÃO, 2001, p. 123)

<sup>25</sup> A grosso modo, *Oikos* significaria casa e opõe-se à ideia de cidade, a *Polis*, porém os dois termos são de difícil tradução em sua completude. O *Oikos* relaciona três conceitos distintos, mas interdependentes: família; propriedade da família e casa, referindo-se também à linhagem de pai para filho através das gerações. “O oikos era uma unidade social e de produção que comportava em primeiro lugar pessoas: uma família nuclear composta por pai, mãe e filhos. Esta família organizava-se de acordo com uma hierarquia rígida, na qual o pai era o senhor da casa, que tinha poder absoluto sobre todos os demais e sobretudo o que ocorria no oikos. Este grupo podia ser acrescido, desde que os recursos o permitissem, de serviços não cidadãos e também de parentes de idade avançada e de parentes órfãos. Em seguida, do oikos faziam parte as terras e demais bens imóveis, casas, estábulos, depósitos; todos propriedade do senhor. Das terras dependia o sustento da família: elas deviam produzir toda a alimentação, deviam alimentar o gado, fornecer as fibras para os tecidos e assim por diante. O terceiro elemento constitutivo do oikos eram os bens móveis. Destes, os mais importantes eram, sem qualquer dúvida, os escravos, encarregados de toda sorte de trabalho, desde cuidar dos campos e plantações e dos animais, até fiar, executar pequenos serviços, atender a família em todas as suas necessidades (FLORENZANO, 2010, p. 1)”.

(COULANGES, 1961 p.113), dando continuidade à linhagem do avô e o marido, o pai biológico da criança, serviria como instrumento para garanti-la, pois a “religião dizia que a família não podia extinguir-se; toda afeição e direito natural devia ceder diante dessa regra absoluta” (COULANGES, 1961, p. 74). Neste caso, um filho nascido do casamento entre Antígona e Hêmon, seu noivo, seria considerado o continuador da linhagem de Édipo, não de Creonte. A questão se aprofunda, assim podemos pensar, se lembrarmos de que estava em jogo a linhagem que comandaria Tebas. E Antígona tinha consciência disso.

Para tentar legitimar a sua posição, Creonte

Procura igualar Antígona ao seu irmão Polinices, desempenhando toda a sua habilidade retórica: apresenta-a como uma jovem insolente, nomeando-a não como uma descendente destacada de sua linhagem, mas como filha de sua irmã Jocasta – o que reforça a sua reivindicação de ter herdado o trono por essa via feminina. Nenhuma menção a Édipo – afinal, o filho de Jocasta é, aos olhos de Creonte, apenas um infeliz acidente na vida da sua infeliz irmã, e as irmãs para ele não são “as últimas raízes” da ilustre linhagem dos labdácidas, mas miseráveis hóspedes da *sua* casa, agregadas que têm uma dívida de gratidão com ele, Creonte. A retórica reforça sua posição patriarcal e rebaixa Antígona a um ser ameaçado que vive da generosa proteção do novo dono do lar, o alvo dessa retórica indignada, é claro (ROSENFELD, 2016, p. 54).

A força de Antígona acentua-se quando pensamos que, além dos princípios piedosos que a fazem enterrar Polinices, além do respeito à família, aos ancestrais, aos deuses, notamos que existe ainda a defesa da sua linhagem no trono de Tebas, “pois ela está na posição da *epíklêros*, que não só possui a casa, mas é o lar, encarna a matriz física e simbólica do palácio” (ROSENFELD, 2016, p. 53).

Em contrapartida, se observamos a questão do casamento em *Senhora*, percebemos pontos de convergência interessantes. No século XIX não existem mais os deuses familiares ou o trono de Tebas, mas existe o capital e, com ele, a propriedade (no sentido moderno, não mais vinculada à ideia de *oikos*, naturalmente). Órfã e com um irmão morto como Antígona, Aurélia “precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas” (ALENCAR, 1997, p. 75), muito mais por condescendência com os costumes, já que não existe mais a necessidade de perpetuar a linhagem e o culto aos ancestrais e, dentro da lógica do casamento burguês, “não estão em jogo qualidades pessoais subjetivas de qualquer dos lados. O que há são qualidades subjetivadas no dinheiro que medeia as relações sociais (PRIORE, 2006, p. 162)”. Para cada uma há a respectiva mediação para a

instituição do casamento que vai além do desejo íntimo: de um lado os deuses, do outro, o dinheiro. É importante reiterar que Antígona é uma princesa, última da linhagem dos labdácidas, ou seja, ela é nobre. Em relação à Aurélia, a nobreza é fruto dos seus sentimentos e o narrador reitera este aspecto ao longo do romance e, não por acaso, o título do próprio romance, *Senhora*, refere-se a alguém com prestígio social.

Sófocles, em seu tempo, não precisava enfatizar o status de *epíklêros* de Antígona, porque já o era sabido pelos gregos. Consumando-se seu casamento, “Hêmon não a levaria para o lar de seu pai, mas casaria com ela num rito invertido, que rebaixaria o marido a um mero instrumento reprodutor: ele teria de renunciar à sua própria descendência e produzir filhos para o sogro morto” (ROSENFELD, 2016, p. 56). Diante dessa informação, observemos o seguinte diálogo entre Aurélia e Fernando:

- Por que me chama senhóra? perguntou ela fazendo soar o ó com a voz cheia.
- Defeito de pronúncia!
- Mas às outras diz senhõra. Tenho notado; ainda esta noite.
- Essa é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, para distinguir da fórmula cortês, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona senhóra. Eu talvez não reflita e confunda.
- Quer isso dizer que o senhor considera-se meu escravo? Perguntou Aurélia fitando Seixas.
- Creio que lho declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a noite de que data a nossa comum existência, e minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome. (ALENCAR, 1997, p. 178)

Os parceiros de ambas, deste modo, estão notavelmente em posição de inferioridade, enquanto elas, mulheres, estão em posições de comando. Na instituição de casamento das protagonistas, a ordem encontra-se, deste modo, invertida. Hêmon, rebaixado a reproduzir descendentes para a linhagem de Édipo, não deixaria descendentes para a sua própria. Fernando, por sua vez, reconhece a relação de domínio em que se colocou através do contrato nupcial. O ponto que aparentemente as separa, neste quesito, é a não consumação do matrimônio:

Hêmon, cingindo-a num desesperado abraço  
estritamente, lamentava a prometida

que vinha a perder, levada pela morte,  
e atos do seu pai, e as malsinadas núpcias (SÓFOCLES, 2006, p. 253)

O mensageiro que informa Eurídice, mãe de Hêmon, de sua morte é claro ao anunciar a causa: são culpados os atos de seu pai, Creonte, que decretou a morte de Antígona. No que se refere à Aurélia e Fernando, o casamento não é consumado pelo que podemos erroneamente pensar ser o desejo de vingança da moça, que viu o seu ideal de amor maculado pelo dinheiro. Todavia, o narrador de *Senhora* faz a seguinte observação: “O sentimento que animava Aurélia podia chamar-se orgulho, mas não vingança. Era antes pela exaltação de seu amor que ela ansiava, do que pela humilhação de Seixas, embora essa fosse indispensável ao efeito desejado” (ALENCAR, 1997, p. 152). Assim sendo, as duas personagens dialogam, mais uma vez, através do orgulho: Antígona não cede frente às consequências na defesa dos valores que acredita estarem corretos. Aurélia, *idem*.

Por fim, a relação estabelecida entre matrimônio e morte também se aproxima, mas há uma inversão de ordem:

(...) no momento derradeiro  
de lucidez, inda enlaçou a virgem morta  
num languesciente abraço, e em golfadas súbitas  
lançou em suas faces lívidas um jato  
impetuoso e rubro de abundante sangue.  
E jazem lado a lado agora morto e morta,  
cumprindo os ritos nupciais – ah! Infelizes! –  
não nesta vida, mas lá na mansão da morte,  
mostrando aos homens que, dos defeitos humanos,  
a irreflexão é incontestavelmente o máximo (SÓFOCLES, 2006, p. 253).

Diante da inflexibilidade de Creonte, Antígona e Hêmon não cumprem os ritos nupciais aos quais estavam predestinados, mas unem-se através da morte. No caso de Aurélia e Fernando, em contrapartida, “esse casamento póstumo de um amor extinto não era senão esplêndido funeral” (ALENCAR, 1997, p. 152). Durante o primeiro momento do casamento, antes das mudanças de caráter de Fernando, o sentimento era de morte, com o renascimento simbolizado pela felicidade conjugal na última página do romance.

### 4.3 PERCURSOS

Edward Said, quando escreveu *Cultura e imperialismo*, procurou examinar de que forma as ideias imperialistas influenciaram e continuam influenciando a política e a cultura ocidentais, analisando, entre outros aspectos, o surgimento das vozes de oposição dos nativos na literatura dos países colonizados, como a Índia. Isso posto, no livro o autor lança a ideia de *leitura em contraponto*, que “significa ler um texto entendendo o que está envolvido quando um autor mostra, por exemplo, que uma fazenda colonial de cana-de-açúcar é considerada importante para o processo de manutenção de um determinado estilo de vida na Inglaterra” (SAID, 1993, p. 79). Ou seja: Said propõe que ao lermos uma obra, não nos limitemos aos começos e fins históricos formais, considerando tanto as questões do imperialismo, quanto da resistência a ele “estendendo nossa leitura dos textos de forma a incluir o que antes era forçosamente excluído” (SAID, 1993, p. 79), entendendo que há aspectos da realidade que foram excluídos pelos seus autores ou delineados pelas suas visões de mundo.

Tomando de empréstimo a teoria de Edward Said, podemos pensar que é possível estender a *leitura em contraponto* para outros caminhos que vão além da questão do imperialismo. Se falamos de entes dominadores e dominados podemos falar, também, da questão de gênero, que pressupõe uma organização social pautada no domínio do masculino sobre o feminino nas sociedades em que *Antígona* e *Senhora* foram produzidas, como já discutimos ao longo deste trabalho, lembrando que “devemos vincular as estruturas de uma narrativa às ideias, conceitos e experiências em que ela se apoia” (SAID, 1993, p. 80), deste modo, não nos parece tão estranho que na trajetória das duas protagonistas, de levantes e resistência, elas findem retornando a um lugar social reservado ao feminino: uma morta, a outra ajoelhando-se aos pés do marido.

Quando observamos personagens femininas que fogem ao papel socialmente atribuído a elas, rompendo com sua condição de letargia, insurgindo-se contra o Estado; contra o homem; contra as leis e as normas estabelecidas; pelo poder das regras escritas ou das regras da tradição, percebemos com elas uma nova atitude perante o feminino, ainda que as trajetórias das duas personagens pareçam ter, em seu fim, uma manutenção do *status quo* do feminino e do masculino. Ora, apesar dessa aparente manutenção dos lugares socialmente reservados a elas, é

extremamente simbólica a morte de Antígona “estrangulada em laço/ improvisado com seu próprio véu de linho” (SÓFOCLES, 2006, p. 253). A princesa tebana desobedece e vai de encontro com as ordens de Creonte até o seu último suspiro, condenando-o à desgraça. Já no que se refere ao casal brasileiro, podemos observar o seguinte trecho, no final do romance:

Durante estas pausas, Aurélia observava o marido, e assistia comovida à **transformação** que se fora operando naquele caráter, outrora frágil, mundano e volúbil, a quem uma salutar influência restituía gradualmente à sua natureza generosa. Ela adivinhava ou antes via, que sua lembrança enchia a vida do marido e a ocupava toda. A cada instante, na menor circunstância, revelava-se essa possessão absoluta que tomara naquela alma. Havia em Fernando uma como repercussão dela (...). Mas não era unicamente a possessão dela pelo amor, que se operara em Seixas; era também a **assimilação do caráter**. Como todas as almas que se regeneram, a de Seixas exercia sobre si mesma uma disciplina rigorosa (ALENCAR, 1997, p. 196, grifos meus).

Entre Aurélia e Fernando, também temos uma situação profundamente simbólica: Fernando torna-se outro, transforma-se não apenas pelas humilhações, mas porque assimila o caráter da esposa, que o influenciava. Como podemos pensar, então, que elas voltaram aos lugares de dominação reservados às mulheres pelo patriarcado, punidas por insurgirem contra a suposta ordem natural dos gêneros se elas quebram as estruturas às suas voltas?

Obviamente, nenhuma leitura deveria tentar generalizar a ponto de apagar a identidade de um texto, um autor ou um movimento particular. Da mesma forma, ela deveria admitir que o que era, ou parecia ser, certo para uma determinada obra ou autor pode ter se tornado discutível (SAID, 1993, p. 79).

Para nós, em nossos dias, é discutível que superficialmente elas tenham desfechos pouco satisfatórios, se comparados às possibilidades de desfechos que a atualidade pode produzir. Entretanto, é preciso respeitar as formas: na tragédia grega, o erro trágico do ser humano deve ser reparado para que a ordem possa voltar ao mundo; no romance romântico, devemos encontrar o *happy ending* entre o casal, ainda mais porque o Romantismo tem algo de didático nas entrelinhas, apontando os modelos de conduta que deveriam ser seguidos pelas mulheres leitoras. Do contrário, estaríamos lidando com outros textos, de outros tempos, com outras formas.

Antígona age para defender as leis dos deuses e da religião; Aurélia age para defender o ideal de amor romântico maculado por Seixas. Mas em seus respectivos

contextos, o que poderia ter sido traçado de maneira diferente? Provavelmente nada. Caso Antígona enterrasse o irmão sem demais demonstrações de poder por parte de Creonte, ou ainda, caso se juntasse à Ismene e respeitasse o edito, ela ficaria exatamente onde deveria estar, no seu lugar de mulher, que é a obediência e subordinação; Caso Aurélia casasse com outro qualquer ou se divorciasse de Fernando, os propósitos das suas ações teriam sido infundados, pois ela permaneceria no seu lugar de mulher burguesa e teríamos um romance realista. Sem que elas resistissem frente a um poder maior de domínio, não haveria narrativa. Para esta análise, o caminho percorrido se mostra mais interessante que a chegada.

Isso não quer dizer que elas precisam da dominação masculina, que necessitam de homens cruéis e situações desfavoráveis para, através dos atos de resistência, tornarem-se donas das próprias ações. Entretanto, disso vem a força dessas duas protagonistas: de forma consciente ou não, são duas mulheres que tomam a posse de si mesmas, agindo de acordo com seus discernimentos e desejos. Ainda que soubessem dos riscos trazidos por se colocar contra a ordem estabelecida, seja pelas leis ou por costumes, elas decidem não ser posse do outro, mas sim tomar posse de si mesmas, respeitando seus próprios anseios, resgatando, a partir do individual, o coletivo enquanto gênero, possibilitando a existência de outras personagens femininas que tomem o mesmo rumo porque, como discutimos anteriormente, estamos falando de personagens que se tornam arquetípicas.

Ao tratar de textos literários, como sabido, reinterpretações sempre serão possíveis, porque a literatura é metafórica e é infinita a multiplicidade de existências e experiências humanas. Talvez, não existisse em Sófocles a consciência da altivez de Antígona. Talvez Alencar quisesse somente questionar a instituição do casamento burguês. No entanto, as personagens ecoam da forma que bem entendem, na forma em que cada tempo produz uma chave para sua leitura, nas leituras que fazemos sobre elas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reforcemos o óbvio: a literatura é um produto da cultura. Deste modo, “Ao ler um texto, devemos abri-lo tanto para o que está contido nele quanto para o que foi excluído pelo autor. Cada obra cultural é a visão de um momento, e devemos justapor essa visão às várias revisões que depois ela gerou” (SAID, 1993, p. 80). Essa perspectiva aplica-se inclusive a este trabalho: trazemos aqui uma revisão das obras *Antígona* e *Senhora*, apresentando novas considerações possíveis, mas nunca definitivas, porque é multiplamente possível a experiência humana.

O título escolhido para a investigação dá um panorama sobre o que tivemos a pretensão de elaborar: um percurso possível para aproximar duas personagens compostas em tempos e espaço tão distintos, mas que claramente dialogam nas construções feitas pelos seus autores. Assim sendo, nos perguntamos: o que o (re)encontro com a literatura de tempos passados pode, ainda, nos dizer? Nos últimos 150 anos, a literatura, seja em nível nacional ou mundial, passou por uma profusão de experimentalismos, de vanguardas, de fragmentações: qual seria, então, o objetivo de redescobrir textos que, aparentemente, não dizem mais nada sobre nós, se os bailes e salões, assim como os Deuses, já estão todos mortos?

O propósito desse trabalho foi estabelecer um paralelo entre as personagens sob a perspectiva de gênero, uma vez que apesar das profundas diferenças culturais entre elas e da longitude temporal que separa os seus autores, podemos delinear um diálogo entre as protagonistas no que tange à soberania sobre si e sobre as próprias ações, em momentos que tais comportamentos seriam impensáveis para as mulheres. É importante apontar que ambas sofrem as penalidades cabíveis para cada um de seus períodos, quase como uma condenação por importunar a ordem social e a suposta ordem natural de domínio do masculino sobre o feminino: de um lado, Antígona se enforca – mas não morre da forma desejada por Creonte, mantendo-se firme em si mesma até o final; do outro, Aurélia vive emocionalmente torturada. É certo que há uma profunda discrepância entre as sentenças, mas elas estão intimamente ligadas com o que é possível para a diegese da tragédia clássica e do romance Romântico do século XIX. Vale salientar, ainda, que lendo as obras com um pouco mais de atenção é possível notar que elas perturbam essas estruturas de dominação arrastando os homens – de comportamento questionável nos dois universos narrativos – para outras situações também de penalidade.

As duas personagens analisadas aqui, pertencendo a tempos inquestionavelmente diferentes, possuem um traço característico e uma temática em comum como ponto de partida: mulheres de personalidade ativa geram conflitos e causam desordem numa relação de domínio vista como natural.

É recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN, 2004, p. 170).

Ambas não repetem, porém, estereótipos. Enquanto estes são imagens preconcebidas sobre indivíduos, a comunicação entre as protagonistas se dá através da estrutura de arquétipo, e seus sacrifícios são, antes de qualquer coisa, fruto das suas consciências e valores. Assim, diversos tópicos puderam ser levantados nas narrativas a partir deste aspecto, sendo mediados, naturalmente, pelas questões de gênero. Considerando as obras como artefatos constituídos de representações, mas também de questionamentos, observamo-las de modo a compreender de que forma elas encontram-se inseridas e relacionadas com seus períodos históricos e sociais, também tentando perceber como elas se inter-relacionam, verificando a construção arquetípica das protagonistas, sobretudo porque os mitos fornecem tais imagens arquetípicas: “mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND *apud* BARROS, 1998, p. 63).

Para os povos que nele acreditam, o mito, narrativa profundamente ligada ao aspecto religioso, é real e aconteceu em um tempo primordial e sem datação. A carta ao leitor de *Senhora* afirma que a história é real, mas a datação igualmente inexistente: não se sabe quando a história aconteceu, sabe-se somente que foi em um tempo passado. Ambos os nossos textos são protegidos por uma suposta atemporalidade, conseguindo problematizar os argumentos da maneira que desejam: *naquele tempo* é o próprio tempo dos autores.

Do lado de Sófocles, observa-se que “o imaginário ancestral de reis e heróis micênicos está recheado de referências implícitas às práticas atuais da pólis democrática e com evocações irônicas às vozes dos poetas, historiadores e políticos” (ROSENFELD, 2016, p. 15-16), além das vozes de demais pensadores que viveram no século V e estão, como palimpsestos, presentes nesta obra do autor de *Antígona*. Por outro lado, a primeira página do romance de Alencar traz a

afirmação de que a sociedade brasileira “naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1997, p. 17), mas sabemos, entretanto, que o tempo do autor de *Senhora* não permitia tal emancipação, tal qual o tempo em que ele afirma ter se passado a história: são duas obras que não estão deslocadas das práticas atuais de seus períodos e que certamente dialogam com os costumes de então.

Entretanto, *naquele tempo* também é o nosso tempo: somos, assim, convidados a redescobrir as obras canônicas com novos interesses e comprometimentos interpretativos porque “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2014, p. 10). De maneira sutil, Antígona espalhou-se pelo inconsciente coletivo, fornecendo a altivez que Aurélia precisava para existir. E as duas, senhoras, sentam-se nos tronos da memória das personagens femininas que decidem se autogovernar.

Salvaguardados os motivos que levaram estas personagens femininas a levantarem suas vozes, ambas subvertem as relações de poder dos seus períodos. Antígona ultrapassa as leis do homem-tutor e do Estado, representados na mesma pessoa: Creonte. Por outro lado, Aurélia corrompe a imagem da mulher burguesa lânguida e passiva, ao desdenhar dos seus pretendentes, criar o seu *mercado matrimonial*, e subjugar o marido. Tais ações levam à insubmissão, ao desgaste das relações de gênero nos momentos em que cada uma habita e ao deslocamento dos lugares que homens e mulheres deveriam ocupar. As relações entre os gêneros, que geralmente são traçadas de maneira desnivelada, nas narrativas aqui analisadas são postas em pé de igualdade: as mulheres tomam para si o poder que não é dado a elas, recusando a dominação.

A teia comunicativa que faz reverberar os textos clássicos em textos recentes é rica, inesgotável e muitas vezes imperceptível sem um olhar mais atento. A resposta que jamais obteremos, contudo, é a da seguinte pergunta: Sófocles e José de Alencar entregaram a soberania para as suas personagens femininas conscientemente? Mas para reflexões como as que levantamos neste trabalho, talvez a resposta não seja assim tão relevante, porque é de maior grandeza deixar as obras falarem por si mesmas, sem intermediários ou biografismos.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Cinco Minutos**. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/cincominutos.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/cincominutos.pdf)> Acesso em: 20/06/2019.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ALVES, Branca; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BALBUENA, Carmen. La voz femenina en las líricas francesa y alemana de la Europa medieval: canciones de mujer y canciones de alba. **Disponível em:** <[https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/12826/Balbuena\\_GarciaPeinado\\_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/12826/Balbuena_GarciaPeinado_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> **Acesso em: 11/09/2019**.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **E-Compós (Brasília)**, v. 12, p. 1-17, 2009.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BEARD, Mary. **Mulheres e poder: um manifesto**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos, volume 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- BELO, D. P.; DIAS, D. L. F.. “A questão da autoria masculina e feminina em *Orgulho e Preconceito e Senhora*”. **Gênero na Amazônia**, v. 1, p. 199-224, 2013.
- BERQUÓ, T. A. “Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas Clássica”. In: **Oficina do Historiador**, v. Suplemento, p. 1984-2005, 2014.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRANCO, Lúcia Castello. “Mamãe Jocasta: gotas de fel no mel”. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2.ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **Mapa do analfabetismo no Brasil**. Brasília, 2003. Disponível em <<http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de Deuses e Heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith. "Levante". In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Editora SESC SP, 2017.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos de Camões**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750 – 1880. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. **A antiguidade greco-latina por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CONNELL, Jane. "O silêncio da esfinge: o erro de Édipo e a redescoberta resposta ao enigma." In: **Fragmentum**. Laboratório Corpus: UFSM. N. 38, Vol. 2, Jul./ Set. 2013.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Editora SESC SP, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real." In: **Revista Pós**. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, ed. nr. 4, 2012.

D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

EURÍPEDES. **As fenícias**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FACINA, Adriana. **Literatura & Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217 – 250.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. **Pólis e oïkos, o público e o privado na Grécia Antiga**. Acessado em: 17/01/2020. Disponível em <  
[http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/florenzano\\_polis\\_e\\_oikos.pdf](http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/florenzano_polis_e_oikos.pdf)>

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In: QUEIROZ, Sônia. **O que é um autor?, de Michel Foucault: duas traduções para o português**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Terra das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUBAR, S. "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. **Critical Inquiry**, v. 8, n. 2, Writing and Sexual Difference, p. 243-263, Winter, 1981.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, vol IV**. São Paulo: EDUSP, 2004

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JOLLES, Andres. **Las formas simples**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LEÃO, Delfim. "Matrimônio, amor e sexo na legislação de Sólon". In: **Humanitas**. Coimbra: Vol. 3, 2001.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

- LESSA, F. S.. Díke, Cidadania e Mulher na Pólis. **Phoinix**, v. 1, p. 65-71, 1995.
- LEVITAS, Ruth. **The concept of utopia**. Peter Lang, 2010
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MACHADO, A. M; PEGEUX, D. H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAIA FERREIRA, Eduardo Cesar. “Entre a tradição humanista e o neopragmatismo: Richard Rorty e a virada literária da filosofia.” **HYBRIS Revista de Filosofia**, Vol. 8 N° Especial: *El mestizaje imposible*. Setembro 2017, pp. 109-128
- MELETINSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Brasília: HUCITEC, 1987.
- MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. **Representações femininas e identidade nacional: uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar**. 2012. 132 f. Dissertação (mestrado em estudos literários) – Universidade estadual de Montes Claros, Minas Gerais, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 2015.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PINHEIRO, Paulo. “Introdução”. In: Aristóteles. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- POMEROY, Sarah B. **Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica**. Madrid: Akal Universitária, 1999.
- PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspeciva, 1988.
- PRIORE, Mary del. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- QUINTANA, Mário. **Caderno H**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

ROCHA, Zeferino. "Feminilidade e castração seus impasses no discurso freudiano sobre a sexualidade feminina". In: **Revista Latino-americana de psicopatologia fundamental**. São Paulo: Vol.5 nº.1 Jan./Mar. 2002.

ROSENFELD, Kathrin. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROSENFELD, Kathrin. **Antígona, intriga e enigma**: Sófocles lido por Hölderlin. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**: Ficciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925). Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/20542163?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20542163?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 10/01/2020.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". In: **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

SOARES, Taciana Ferreira; OLIVEIRA, Karine da Rocha. "Senhora: Aurélia enquanto tentativa de subversão do modelo romântico do feminino". In: **Muitas vozes**. Ponta Grossa, v.7, n.2, p. 514-528, 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SÓFOCLES. Antígona. In: **A trilogia tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2006a.

SÓFOCLES. Édipo em Colono. In: **A trilogia tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2006b.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro, DIFEL, 2001.

STEINER, George. **Antígonas**. Lisboa: Relógio d'água editores, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**, São Paulo, Perspectiva, 2014.

WERNECK, M. H. V.. Mulheres e literatura no século XIX: o poder feminino sobre a

pena dos escritores. **Revista Fórum Educacional**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 19-30, 1986.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Círculo do livro, 1996.

ZOLIN, L. O. "Crítica Feminista". In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-243.